مكتبة النيهوم
سلسلة الدراسات:(3)

الصادق النيهوم

الكلمة والصورة

اعداد وتحقيق:

سالم الكبتي



مكتبة النيهوم: سلسلة الدراسات : (3)

الكلمة والصورة

الصادق النيهوم

اعداد وتحقيق:

سالم الكبتي

الكلمة والصورة

الصادق النيهوم

نشرت هذه الدراسة بصحيفة الحقيقة ـ بنغازي

عام 1966

«إستفاد محقق الدراسة فى التعريف ببعض الإعلام والشخصيات من: الموسوعة العربية الميسرة، إشراف، محمد شفيق غربال ـ القاهرة 1965، ـ دار القلم ـ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر

1

لحظة يا أصدقائي...

فأنا ملزم هنا بأن أظهر مدى عجز كلماتنا وحدها عن أن تقول شيئًا نافعًا وإنها تظل ملقاة على الورق، بلهاء، سوداء الأنوف مقززة مثل القملات، لا تستطيع أن تقول شيئًا واحدًا حتى تتدخل الموهبة لإنقاذها، وأنا أعرف أن هذا كلام كبير، ولكن انظروا هذا المثال:

الصوفي(*) يحمل متاعبه إلى جزيرة صغيرة فى المحيط اسمها مكادي(**)، وتصادفه هناك زنجية من بنات الجزيرة..

(*) هو الشاعر (عبد الباسط الصوفي) ـ صاحب ديوان (أبيات ريفية) ولد فى حمص بسوريا سنة 1931، وتوفى منتحراً فى غينيا سنة 1960.

(**) الصحيح، أن مكادي (أسطورة إفريقية) تتحدث عن زنجية ما، وقد ورد اسمها فى إحدى الأغاني الشعبية الأفريقية التى تقول:

«مكادي» يا ذات اللون البرونزي
مكاذي، أيتها الوعلة المذعورة =

فتاة مخلوقة بطريقة متقنة تحمل في جسدها الأبنوسي ملايين هائلة من الظلال التي لايمكن تحديدها قط، بينما يثير عقدها المصنوع من ودعات البحر ملايين أخرى من الظلال الأكثر تعقيدًا، وإذ يبدأ الشاعر في البحث عن كلمات مجدية ليشرح مشاعره يكتشف في لحظة واحدة أن ذلك مستحيل فليس ثمة كلمات تستطيع أن تنقل إلى الخارج تلك اللفائف من المشاعر المعقدة.. وفجأة يجد الشاعر طريقه فيهتف مخاطبًا مكادي:

(أنا جئت:
أفتش عن شهرزاد برونزية
طوّقتها كنوز البحار)

ولاشك أن ذلك قد أعطى الصورة جميع أبعادها، ولكن هل قامت الكلمات بذلك وحدها، أم أن شيئًا آخر غامضًا قد تقدم بحل جديد؟

أنا أقول: أبعدوا شهرزاد وضعوا مكانها أي إسم لا يملك الظلال التاريخية الفنية التي خلقتها ألف ليلة وليلة، ثم دعونا نرى ما الذي استطاعت الكلمات وحدها أن تفعله حيال التعقيد الفني للصور ذاتها؟؟

ولنحاول مرة أخرى، فالأبيات التالية قد بترت من قصيدة

= مكادي، أيتها العاعشقة المثالية

مكادي يا أمل كل هؤلاء الذين يريدون أن يعيشوا أحرارًا!

فالخطاب موجه هنا إلى إمرأة بعينها. وليس إلى مكان. وقد استفاد الشاعر الصوفي من هذا الفلكلور الافريقى أثناء وجوده مدرسًا فى غينيا سنة 1960. ونسج بعض قصائده الجميلة متأثرًا بصور منه.

رائعة لنزار قباني بقصد إيضاح حقيقة صغيرة: هي أن الشاعر في تعطشه المذل لإيجاد أبعاد الصورة قد ذهب بعيدًا جدًا بحيث لم يعد من الميسور فهمه إلاّ بقراءة الأبيات الأولى، والذى أريد أن أقوله إن الشاعر ما كان لينطلق ـ بعيدًا هكذا لو أنه وجد في الكلمات وحدها ـ دون التاريخ والظلال ـ حلاً لمشكلته، ولنخمن عما يتحدث نزار:

(هذي بحارٌ كنتُ أجهلها
لابرًّ ـ بعد اليوم ـ يا سُفُني
معنا الرياح ـ فقُل لأشرعتي
عُبّي المدى الزيتي واحتضني
خجلٌ.. إذا لم ترس صاريتي
في مرفأين بآخر الزمن)(*)

وأعتقد إنه لمن الصعب أن يخمّن أحد أن نزار يريد تصوير عيني صديقته، فقد ذهب بعيدًا جدًا في بحثه عن ظلال لكلماته، وقادته الكلمات في رحلة هائلة، بقدر الإمكان. ولكن الأمر ليس كذلك، وأنا لا أشك قط في أن الشاعر قد مارس أنواعًا مختلفة من المعاناة لكي يرصف هذه الصور بالطريقة التي يحسها، وما كان ليفعل ذلك لو أن الكلمات وحدها كانت قادرة على إنقاذه.

ولنرى إلى أبعاد الصورة الآن:

رجل يقف أمام فتاة ما وينظر في عينيها الخضراوين، الرجل يحمل تاريخًا معقدًا، والفتاة تحمل تاريخًا معقدًا آخراً،

(*) من قصيدة (إلى عينين شماليتين). ديوان (قصائد). نزار قباني.

وكلاهما لايدري ماذا فعل الآخر على وجه الضبط، وهما منفصلان تمامًا في جميع الجزئيات، وليس ثمة أمل واحد في اتحادهما، ومع ذلك فإنهما معًا يقفان في إطار معين ويمارسان شعورًا غامضًا بالإنتماء إلى طريق واحد.

فما الذي تستطيع الكلمات أن تفعله حيال هذا التشابك بما لايتجاوز الثلاث كلمات التالية:

«أنا لم أعرف أن عينيك
غنيتان إلى هذا الحد..
ولكن ما دام الأمر كذلك
فدعيني أواصل النظر إليهما»

والبيت الثالث لا يمكن تفسيره!

وهذا دليل آخر يرصد ضد عجز الكلمات وحدها عن القيام بمهمة التعبير، أنا مازلت أحس أنني أحاول إيجاد زاوية جديدة أنظر منها إلى المشكلة بطريقة أكثر وضوحًا.. وأنا ادعوكم لقراءة هذه الأبيات:

«من آسيا
عليك السلام يا صديقتي
فأنا لم أعرف السلام
بعيدًا عن عينيك..
ولقد قطعتُ في تشردي الطويل
ألفًا من السنين
يا رغوة الحليب والرخام»

والواقع أن الترجمة قد جمعت كلمات الأصل كلها، ولكنها

سلبت ذلك الشئ الغامض الذي يهرع لأنقاذها كلما شرعت تموت، ولذا فقد ماتت هنا وحدها، وببرود، وانظروا مدى إلتهاب الأصل:

(من آسيا
عليك، يا صديقتي، السلام
فبعدَ عينيك
أنا..
لا أعرفُ السلام
قطعتُ..
فى تشردي الطويل
يا قمري
يا أرنبي الجميل
يا رغوة الحليب والرخام
قطعتُ.. ألف عام)(*)

.. فكيف عادت الحياة إلى النص هكذا فجأة؟

أنا أعرف أن نقادنا سيُرجعون ذلك إلى الوزن الذي طرأ على النص، ولكن يا أصدقائي: متى كان الوزن شعرًا؟ ولماذا لا يعيد الحياة إلى آلاف القطع التي ظلت تُنحت طوال عصور الشعر دون أن يعتبرها أحد ـ بما فى ذلك أساتذة الجامعة ـ شعرًا؟

معذرة.

إن هذا أقصى ما قاله نزار في ملايين وملايين أخرى من

(*) من قصيدة (ثلاث بطاقات من آسيا). ديوان (حبيبتي). نزار قبانى.

لفائف الحياة المعقدة، فأنا لم أذكر لكم بعد، إن نقادنا يُرجعون ذلك أحيانًا إلى مجموعة كاملة من التفصيلات (الموسيقى الداخلية، وضوح الفكرة، الكلمات ذات الظلال، وأشياء أخرى لا يمكن حصرها)، وهذا عمل جيد، ولكنه غير أصيل ولم يكن قط ذا قيمة حقيقية بالنسبة لأى نص أدبي.

وقبل أن أشرع في نقاشها أحب أن أقول لكم أنه لا توجد كلمات ذات ظلال، ولكن يوجد استعمال خاص للكلمات بحيث تكتب ظلالاً.

وهذا مثال صغير:

1. إفريقيا (ليس ثمة معنى خاص لكلمة إفريقيا هنا).

2. (تمْ تمْ.. أفريقيا نعم)(*)

وهنا تنطلق مشاعرنا مع الكلمة ذاتها في رؤية شعرية لاحد لها حتي إننا لنسمع إلى دقات الطبول البدائية تتردد عبر غابات قارتنا في وضوح كامل.

(*) بداية قصيدة (الطبول) لعبد الباسط الصوفي.

2

وفي المثال التالي تستمد الكلمات ظلالها من ألف ليلة وليلة بصورة واضحة:

(وجدتُ: مصباح علاء الدين
والجزائر المرجان
قلتُ لشعري: كُن!
فلبّي عبده
وكان
طفولتي رأيتها تبحر في عينيك
في شراع هذا الأبد السكران
أبحرت، فالرياح لاتنتظر الريان
أبحرت فالوداع ياسماء عينيها
ويا طفولة الإنسان)(*)

(*) من (قصيدتان إلى نادية)، لعبد الوهاب البياتي، ديوان (النار والكلمات).

وثمة كلمات يخيل لنقادنا أنها تحمل شيئًا غامضًا في أعماقها ممتلكة ظلالاً داخلية - مستمدة من داخل الكلمة - دون أن تعتمد على أي سند خارجي، وأنا أعتقد أن هذه الكلمات هي المذبح الحقيقي الذي ظل عليه الرومانتيكيون بأنفسهم مثل الفراشات الحمقاء، ولنتجه إلى الأمثلة مباشرة:

(كل ماهبَّ، ومادبَّ، وما
نام، أو حام على هذا الوجود)
(من طيور، وزهور، وشذى
وينابيع، وأغصان تميد)
(وبحار، وكهوف، وذرى
وبراكين، ووديان، وبيد)
(وضياء، وظلال، ودجى
وفصول، وغيوم، ورعود)
(وثلوج، وضباب عابر
وأعاصير، وأمطار تجود)
(وتعاليم، ودين، ورؤى
وأحاسيس، وصمت، ونشيد)
(كلها تحيا بقلبي، حرةً
غضة السحر، كأطفال الخلود)(*)

(*) من قصيدة (قلب الشاعر) لأبي القاسم الشابي، ديوان (أغاني الحياة).

وأنا أعتذر لكم إذ كنت سأسئ إلى الشابي، ولكن مجموعة من هذه الكلمات الرعناء قد أساءت إليه أكثر مني، وليس ثمة مفر من أن أقول إن الشابي قد قام بعملية خاسرة، وإنه في الواقع لم يقل شيئًا ذا جدوى رغم كل كلماته المنتقاة.

معذرة، فقد أطلت عليكم، ولكن هل وضح في أذهانكم أن الكلمات مجرد أداة عادية مثل بقية أدواتنا لا تستطيع وحدها أن تفعل شيئًا حقيقيًا ولا تستطيع أن تكون جميلة أو قبيحة، ولا تستطيع أن تكون مجدية أو غير مجدية حتى يتقدم شئ آخر ليحدد مصيرها..؟

أنا مازلت محتاجًا إلى مثال آخر:

(عندما تتعلق مواشير الثلج بالحائط
وينفخ الراعي في أصابعه المقرورة
ويحمل «توم» كتل الحطب إلى المدفأة
تشرع البومة في الغناء كل ليلة
عندما تعصف الريح بكل صخبها
وتفرق كلمات الواعظ في السعال
وتقتعد الطيور الثلج عابسة
تشرع البومة فى الغناء كل ليلة)

وهذا نص شعري من شكسبير سلبته الترجمة الوزن والقافية معًا، ومع ذلك فأنا أحس أن النص لم يمت بعد، و أنه مازال قادرًا على أن ينقل إحساسات الشتاء العميقه بأمانة مطلقه، فكيف احتفظ النص بأبعاده..؟

(*) النص مترجم من قبل النيهوم.

كيف ظل شعرًا رغم تدمير بنائه كلية إذا كانت الكلمات ذات قيمة حقيقية بالنسبة للنص الشعري مضافة إلى الوزن؟

الواقع أن ذلك يحدث خلال عملية معقدة بطريقة تشابه تعقيد المشاعر نفسها، وليس من السهل إرجاع ذلك كله - وفي مرة واحدة - إلى سبب معين، ولكنني أقترح - وبصورة عامة - إن الكلمات وحدها مادام قد ثبت عدم جدواها بالنسبة للنص نفسه، فلابد أن ثمة شيئًا آخر يقوم بهذه المهمة الغامضة واضعًا حدًا حقيقيًا بين أي عمل فني وبين الأعمال الكتابية الأخرى، ولنحاول أن نرتاد هذه المنطقة: إن العمل الأدبي - وكل عمل فني آخر - يمر بمرحلتين مهمتين كليتا الغموض، ومع ذلك فإنهما معًا أصلان حقيقان في عملية التقييم.

المرحلة الأولي، عندما يقرأ الفنان كلماته لنفسه ثم يقرر - بدوافع واضحة ولكن لا يمكن حصرها في أغلب الأحيان - أن يدمره أو أن يسمح بنشره.

والمرحلة الثانية، عندما يستلم القارئ الأثر الفني بطريق القراءة - أو الأستماع في المسرح - ثم يقرر أيضًا - بدوافع واضحة ولكن لا يمكن حصرها في أغلب الأحيان - أن يرفضه أو يقبله.

وبكلمة أخرى: الموافقة على نتاج عملية الخلق من قبل الفنان ثم من قبل القارئ بناء على مقاييس ليس من مهمتها أن تكون واضحة، ولكنها لابد أن تكون موجودة.

والسؤال الآن: إذا كانت الكلمات وحدها لا تقرر مصير النص بصورة قاطعة، فما الذي يفعل ذلك على وجه الدقة، ما هي مقاييس الفنان والقارئ، وفي أي شئ يتحدان أو يختلفان،

ولأي الأشياء يخضعان أو لا يخضعان، وما مدى الحق في ذلك كله؟

ولنتحدث ببطء فإن هذه مشكلة شائكة، إن أي عمل أدبي أجده مطبوعًا يكون ـ لاشك ـ قد مر بالمرحلة الأولى في تحديد مصيره، أعني أن العمل مهمته بالنسبة له حتى قرر أن ينشره، وهذه مرحلة ليست من اختصاص أحد في الواقع، وليس ثمة سبيل لأن أقوم بتجربتها لأنها تتم في خلوة تامة، وبطريقة لايمكن التحكم فيها بين الفنان وبين أهدافه (وأنا أقول هذا الكلام مؤقتًا).

أما المرحلة التالية ـ أعني ما يقوم به القارئ تجاه النص فيمكن نقاشها بالتأكيد لأننا جميعًا طرف مهم فيها، ولنشرع في قراءة النصوص:

(فى حُرجنا المدروز شوحًا
سقف منزلنا أختفى
حرسته خمس صنوبرات
فانزوى.. وتصوفا
نسج الثلوج عباءة
لبِس الزوابع معطفا
وبدخنةٍ من غزْل مغزله
إكتسى.. وتلفلفا
الطيب بعضُ حدوده
أتريد أن لا يُعرفا
وحدودُ بيتي.. غيمةً

عبرتْ، وجُنحٌ رفرفا
حملته ألفُ فراشة
بيتي، فلا مات الوفا
قرميدُهُ، حضَنَ المواويل
الجريحة، واكتفى
قِطع الحصى في أرضه
ضوء تجمّد أحرفًا..)(*)

ماذا حدث؟

لماذا بدت صورة البيت فجأة جميلة هكذا؟ وانطلقت في أبعاد شعرية حقيقية لا يمكن إنكارها بأي حال؟

ماذا فعل الشاعر بكلماته على وجه الضبط؟

لم يعد ثمة مفر من أن أدخل في نقاش معقد طويل عن استعمال الصور الشعرية.. وأرجو أن تحتملوني.

(*) من قصيدة (بيتي). نزار قباني، ديوان (قصائد).

3

إن ما يسميه نقادنا (كلمات) ليس في الواقع سوى مجموعات من الصور الذهنية - سواء كانت كاملة أو مبتورة - تظل تتوالى في ذهن المتكلم والمستمع بطريقة تضارع الذهن البشري نفسه في تعقيده، ممتزجة بالتجارب السابقة لكل منها منتجة من ذلك (انطباعًا) جديدًا خاصًا - مثل بصمة الأصبع - لا يتشابه بين اثنين.

وفي اختبار أجري لأربعة طلبة من جامعة ميونيخ - يمثلون سنوات دراسية مختلفة - لكي يقوموا بكتابة أول ما يخطر في أذهانهم عند سماعهم الكلمات التالية: المغول - فلسفة - جميل - منطلق لا يمكن إختراقه - فوق الجبل، كانت إجابتهم بالنسبة للكلمة الأولي:

شعب بربري من لابسي الجلود.

العيون الضيقة.

معارك بالخناجر.

جنكيز خان .

وبالنسبة للكلمة الثانية:

أثينا القديمة.

سقراط.

صديق إسمه فرانكي.

نيتشه.

وبالنسبة لكلمة لا يمكن إختراقه:

سور برلين.

صحراء رملية.

باب حديدي.

عينان.

ولم يكن إختلافهم في باقي الكلمات أقل من ذلك.

وهذا يحدث في الواقع بانتظام وبصورة متصلة أثناء عملية الحديث دائمًا، ولكنه يحدث بسرعة خارقة تعوض كل الفراغات المتولدة بين الصور: إن السرعة في تفهم الكلمات عامل أساسي في تكملة الأجزاء الناقصة من الصور، لذا نرى أننا قادرون على متابعة مباراة في كرة القدم عن طريق الراديو رغم أن المذيع لا ينقل لنا كل تفاصيلها.

تفهم النصوص الأدبية، فما دامت

وهذا نفسه يحدث في ... فلاشك أن أي

الكلمة مجرد (إنطباع) يختلف من فرد لآخر

نص أدبي لا يمكن أن يفهم بطريقة واحدة، وبدون اختلاف في

التفاصيل من شخصين مختلفين أو متفقين ومن هنا تستمد

(حرية الذوق) أصولها ويستمد الناس تلك الديمقراطيه في

إبداء آرائهم تجاه الآثار الفنية قائلين دائمًا: بالنسبة لي هذا عمل جميل، وبالنسبة لك يمكنك أن تقول عنه ما تشاء. ومن هنا أيضًا يطرأ التغيير على نظرتنا إلى النصوص الأدبية وقيمتها أيضًا، فترى صديقك الذي كان يعجب بالشابي لم يعد يعجب به، بعد أن تغيرت إنطباعات الكلمات بالنسبة له تغييرًا أحدثته ظروف لا يمكن حصرها.

أما تلك الأعمال التي تظل محتفظة بتأثيرها على القارئ طوال أجيال عديدة فإنها تستمد ذلك من أصول أخرى غير مجرد كلماتها.

والآن.. مادام قد وضح أن الكلمات مجرد انطباعات غامضة، تحدث في ذهن المتكلم والمستمع على السواء محدثة ألوانًا مختلفة ـ إختلاف ظروف الحياة نفسها ـ بالنسبة لكل منها ومادام الأمر يعتمد اعتمادًا كليًا على تجارب القارئ مع النص، فلاشك أن مهمة الفنان أن يبحث عن اصلح الطرق لأحداث هذا التجاوب.

وبكلمة أخرى: مادام الفنان يعرف أنه لا يستطيع ـ أن ينقل إلى القارئ شيئًا ـ أو أن أصلح الطرق لكي ينقل إلى قارئه أي شئ ـ أن يذكّره بانطباعاته وأن يثير في نفسه أكبر قدر ممكن من الأنفعالات الخاصة والعامة، فلابد أن يعمد الفنان مباشرة إلى قدرة قارئه على التخيل ويعمل على إثارتها فجأة وباتصال.

والخيال هو تلك الملكة المعقدة تعقيدًا يضاهي تعقيد المشاعر نفسها، وهو الطريق الوحيد أمامنا جميعًا لكي نحدث أي اتصال إلى الخارج أو لكي نعبّر عن مشاعرنا تعبيرًا

نرتضيه (ولذا فنحن نحلم بالأشياء التي نتمنى الحصول عليها، ونفعل ذلك بيسر بالغ بينما نجد صعوبة حقيقية في التعبير عنها).

ولكي لا نخرج عن الموضوع بصورة تزيده تعقيدًا، أنا أزمع الآن أن أعود إلى نص نزار من أجل الأجابة عن سؤال هام: ماذا فعل نزار على وجه الضبط؟

لقد حشد صوره بطريقة منظمة بحيث انتهت كل صوره إلى قاعدة رصينة هادئة في آخر البيت، ووضع الصور في نظام آخر بحيث تتفاوت درجات ألوانها على النحو الذي نرغب في تصوره، فبينما نشرع في تصوره عباءة البيت الثلجية (وهذا لون أبيض واضح) يضيف الشاعر صورة أخرى عديمة اللون هي العاصفة ويعطيها اسمًا يحمل صوتًا لا لونًا. (زوبعة) مضيفًا إليها الحركة (التي يضيفها خيالنا في الواقع) والتي تخطر لنا بمجرد سماعنا للكلمة.

ولما كان البيت ـ أي بيت ـ رمزًا حقيقيًا للمأوى الهادئ الذي نظل نبحث عنه، فقد اتجه نزار إلى أن يذكّرنا بذلك على نحو موصول، فجعل بيته في حراسة جيدة من قبل الصنوبرات، وجعله يتلفلف داخل حرجه الشوحي في لغة دخانية رقيقة قام بغزلها بنفسه، ثم انطلق من هنا يطرق خيالاتنا على نحو موصول، فاتحًا أمامها الطريق كله لكي لاتتوقف عند حدود جدران الكوخ، فوضع مواويله هناك مضيفًا أفقًا لا حد له بجانب الجدار، واستدعى فراشاته لتطير إلى أبعد الحدود الممكنة محتفظاً بالقاع الحقيقي للصورة برجوعه المفاجئ إلى أرض البيت، وأعطاها الضوء والشعر في مرة واحدة عندما قال (ضوء تجمد أحرفا).

فماذا فعل نزار؟

(لقد ربط صوره ربطًا محكمًا بخيالاتنا) هكذا مباشرة، وبكلمة واحدة.. وليس ثمة شك في ذلك بالنسبة لى، وهذا هو العامل الغامض الذي ظللت أبحث عنه وراء الكلمات محاولاً أن أعرف مدى ثباته كمقياس عام. إن قدرة الفنان على إيجاد طريقه عبر تجاربنا هو ما اتفقنا على أن نسميه بالموهبة ومادام قد ثبت أن ذلك يحدث عن طريق خيالاتنا فلاشك أن الموهبة في الأدب هي تلك القدرة الغامضة التي يمتلكها الشاعر ـ على نحو ما ـ حتى تتحدد أبعاد مقاييسنا الجيدة بحيث يكون في مقدروه أن يختار (الانطباع) الصحيح ـ الذي يريدنا أن نناله لما يحسه تجاه فكرته ـ عن طريق رصفه للصور.

لنهرع إلى الأمثلة قبل أن يقتلنا التعقيد:

وسوف أحدد الكلمات التي أرى أن الفنان قد مارس فيها عملية اختيار موفقة، ثم أحاول بعد ذلك أن أفرض عليه (كلمات) أخرى ـ لم يكن يرغب في استعمالها بالتأكيد ـ عن طريق آخر ولنر ماذا يحدث للنص. ولكي لا ندخل في عملية مريكة بالنسبة للوزن والقافية والموسيقى الداخلية فأنا أختار مثالاً من النثر المترجم.

كتب همنجواي في (لمن تقرع الاجراس)(*) يصف بداية معركة بين اثنين من الثوار: «قال بابلو مفتراً: ولكني ثمل، والشراب ليس بالأمر المهم.

(*) رواية مشهورة لهمنجواي تدور أحداثها في فترة الحرب الأهلية الاسبانية (1938 1936) التي حضرها مراسلاً لإحدى الصحف الامريكية.

إن المهم هو أن يثمل المرء.

فرد عليه روبرت: ولكني أشك في ذلك يا جبان.

وكان الهدوء يخيم على الكهف كله حتى أنه استطاع أن يسمع اشتعال الحطب في النار حيث تواصل بيلار الطهو، وسمع صوت الجليد يصرّ تحت قدميه.. وخيل إليه أيضًا أن في وسعه أن يسمع صوت الريح في الخارج وصوت سقوط الثلج..»

ماذا فعل همنجواي؟

لقد أراد أن يصف تلك المرحلة الدقيقة من توتر الأعصاب التي تسبق أي معركة بحيث يقف الخصمان مشدودين مثل وترين في حساسية بالغة بجميع الأصوات مستعدين على نحو غريزي للقيام برد الفعل تجاه أي تغيير في نغمة الصوت.. فورًا ومباشرة.

واهتدى همنجواي - بفضل موهبته - إلى أكثر الطرق ملاءمة لربط أهدافه بخيالاتنا فلم يحاول أن يضع أية حدود أمامنا، ولم يقل كلمة واحدة عن (الأعصاب) أو توترها بل إتجه مباشرة إلى مسرح الحدث نفسه وشرع يربطه بأحد أطراف الشجار تاركًا لنا مهمة إنهاء الأجزاء على النحو الذي يريده عندما طفق يصف الأصوات القادمة من الخارج في تفصيل بالغ.

ولنحاول الآن تدمير هذا النص:

«فرد عليه روبرت: ولكني أشك في ذلك أيها الجبان.

وتوترت أعصاب الخصمين، وكانت بيلار تطهو الطعام والريح تعوي في الخارج.. والثلج يسقط».

وأعتقد أنني قد قمت الآن بمهمتي في تدمير النص بأكمله على نحو مخجل، رغم أنني احتفظت بالكلمات الأصلية كلها، وإذن فقد أصبحت قريبًا من أن أحدد ذلك العامل الغامض الذي يقبع وراء الكلمات ويهرع لإنقاذها كلما شرعت تموت.. والذي ظللت أبحث عنه طوال السنين.

وإذن، فإن طريقة الفنان في رصف صوره هي التي تحدد قيمة النص الأدبي قبل الكلمات.. وقبل الوزن. وقبل الظلال والموسيقى الداخلية، وأن الفرق بين الفنان الحقيقي وبين أي دجال ليس هو القدرة على كتابة الكلمات، أو القدرة على الوزن، وخلق الظلال والموسيقى بقدر ما هو القدرة على إيجاد الطريقة الأكثر ملاءمة لرصف انطباعات القارئ ـ أي الصور ـ بطريقة تستغل معها خيالاته لربط الصورة الكبرى.

فإذا كان هذا حقيقة، فقد أصبحتُ ـ بدون شك ـ أملك مقياسًا لتحديد قيمة معظم النصوص الأدبية بطريقة واضحة، ولكن مثالين صغيرين لا يكفيان لخلق مقياس حقيقي من أي نوع، وأنا لا أنوي أن أقرر ذلك بصورة قاطعة حتى أتمكن من الرؤية الكاملة للموضوع كله ـ مرة أخرى ـ ومن اتجاه معاكس، أي أن أثبت أن تلك النصوص الفجة التي أؤمن أنها ليست فنًا من أي نوع إنما تبدو كذلك لأنها تفتقر أصلاً ـ وفي الدرجة الأولى ـ إلى شرط الفن الأصيل، أي القدرة على إيجاد الصورة الملائمة في الوضع الملائم لخيال الفنان والقارئ معًا.

ولكن دعونا أولاً نواصل عرض الأمثلة الجيدة، حتى تتحدد أبعاد مقاييسنا.

4

في قصة (الشيخ والبحر)(*) وقبل أن يبدأ الشيخ رحلته يلتقي بمانولو - وهو غلام صغير قد عمل مع الشيخ على قاربه - ويقول له في شرفة المقهى:

(عندما كنت في سنّك، كنت أقف أمام الساري في سفينة مربعة حسنة البناء ذاهبة إلى أفريقيا، ورأيت الأسود على الشواطئ فى المساء).

وعندما يذهب الشيخ لينام تلك الليلة يشرع فورًا في الحلم التالي:

(رأي إفريقيا.. ورأى الشواطئ الذهبية الطويلة، والقمم البيضاء الناصعة البياض إلى حد يؤذي العينين، ولقد استمع إلى هدير الموج المنكسر على الصخور ونظر إلى قوارب الأهلين تنطلق خلاله، وفجأة وصلت إلى أنفه رائحة حبال القنّب

(*) إحدى روايات همنجواي، وقد نال عنها جائزة نوبل للآداب سنة 1954.

المربوطة بالسفنية، ولم يعد يحلم بالعواصف والنساء أو بالأحداث الكبري والسمك الضخم والمعارك والمصارعات، بل أصبح يحلم بالأمكنة وبالأسود على الشاطئ. كانت الأسود تلعب في الغلس مثل صغار القطط، ولقد أحبها مثلما أحب الغلام).

ولنرى الآن لماذا سلك همنجواي هذا الطريق: إن ذلك الصياد عندما كان يستعد للقيام برحلته كان عجوزًا تمامًا حتى إن يديه بدتا (مثل صحراء قاحلة خالية من الحياة) وكان (يسعل على نحو موصول، ولم يكن ثمة شك في إنه عجوز حقًا). وكان همنجواي يعده للقيام برحلة هائلة في اليوم التالي، فما الذي كان في وسع ذلك العجوز أن يقوم به؟

أنا لا أشك في أنه سيشرع مباشرة في الحلم في محاولة لإعادة كل الذكريات المجيدة الحافلة بالإثارة عندما يكون المرء شابًا (ممتلئًا بالمباهج والمخاطر والجهد والحب الضائع والموت، عندما يشعر المرء بأنه معمر أبد الدهر، يفني البحر والبر والناس ويظل هو باقيًا على نحو ما).

وقد قام العجوز بذلك هنا، لقد انطلق يحلم بالأيام التي ذهبت.. بالشواطئ وبالأسود وأفريقيا، وصوّر همنجواي أحلامه بجرأة متناهية فلم يتردد مرة واحدة، وتركه يستعيد شبابه كله من خلال حلم كبير واحد حافل بالرؤيا والعمق واللون، وفيما كان الشيخ يواصل حلمه كان همنجواي يرصف صوره بثبات وراء مدى الصور في اتصال مباشر بالشيخ نفسه، فلم يكن الحلم مجرد حلم، بل (ذكريات) كاملة التفاصيل واضحة على طول الطريق، وحتى أن الشيخ لا ينقطع عن الحلم

قط، ويقول فيما بعد (لماذا كانت الأسود هي كل ما بقي لي؟).
فكيف حدث ذلك على وجه الضبط؟

الواقع أن طريقة همنجواي في خلق الانطباع المطلوب قد تمثلت منذ البداية عندما جعل ذلك الصياد العجوز ينام على وجهه (مثل طفل صغير متعب) وعندما شرع الشيخ يحلم، كانت الرؤيا تتحلّب بثبات من ذكرياته مباشرة فرأى الأسود ورأى أفريقيا في دائرة ضوئية معينة، بدأ ذلك في الغسق ثم طفق يسمع الأصوات وذلك في الواقع لا يحدث مباشرة لأن الحلم رؤية صامتة في ذاتها وعندما اكتملت جوانب الصورة أضاف إليها همنجواي خطًا آخر يتصل بحاسة الشم.. (ووصلت إلى أنف الشيخ رائحة حبال القنّب)، وباتت الرؤية واضحة من كل جوانبها: (البصر والسمع والشم)، وواصل الشيخ حلمه في اطمئنان بعد أن نقله إلى بؤرة ذكرياته، ولم يعد يحلم بالأحداث والمعارك والمصارعات، بل تركزت رؤياه على الأسود، ليربط بين مجد هذا الحيوان المهيب وبين الأيام المهيبة التالية.

وأنا اعتقد إن هذا مفتاح حقيقي لفهم النص نفسه، ولكن مازلت في حاجة إلى أن أرتب ما أريد أن أقوله، فإن مجرد الحديث عن همنجواي قد يفتح أمامي طريقًا يبلغ غناه حدًا مذهلاً قد يقودنا ذلك معًا إلى نقاط غير رئيسة، ولذا فلتكن الطريق أكثر وضوحًا بقدر الأمكان.

إن جمال النص الأدبي ونفعه يتوقفان في الدرجة الأولي على قدرته أو عدم قدرته على خلق الانطباع، وإذا كان هذا صحيحًا ـ وأنا اعتقد أنه كذلك ـ فلابد أن الكلمات تؤدي وظيفة أولية تقع قبل غاية النص نفسه، ولابد أن ذلك يتمثل

بطريقة ما في الفنون الأخرى الأربعة، وأنا أختار (الرقص) هنا كمثال محدد لهذه الحقيقة: إن الحركات تؤدي بالنسبة للرقص ما تؤديه الكلمات بالنسبة للنصوص الأدبية على وجه الضبط، ومع ذلك فإنه من الواضح لدينا أن الحركة ليست في ذاتها هي الرقصة ولكنها مجرد جزء يجب أن يتبعه جزء آخر طبقًا لدرجة معينة من التناسق لخلق انطباع جيد، ولا أعتقد أن الأمر يختلف بالنسبة للكلمة فهي أيضًا جزء يجب أن يتبعه جزء آخر طبقًا لدرجة معينة من التناسق لخلق انطباع جيد، وكذلك الأمر بالنسبة (للخط) في الرسم والنحت، وبالنسبة للنغمة في الموسيقى. إن الأمر يبدو منطقيًا إلى حد مذهل، ولكنني لا أريد أن أواصل هذه اللعبة، قبل أن أضع علامة مؤكدة على الطريق، وليس ثمة شئ يغريني الآن سوى أن أضع هذه العلامة فوق سؤال عجيب واحد: كيف يكتب الفنان، هل يشعر بالصورة أولاً أم بالكلمة أولاً؟

وأنا اعتقد أن إجابتي على هذا السؤال سوف تضع بين يدي أكثر من اقتراح لحل المشكلة، وفي الواقع أن الحلول القادمة كلها لا يمكن أن يعوّل عليها إلاَّ إذا تحدد الآن - وبصورة جيدة - إن الكلمات لا تؤدي بالفعل سوى وظيفة أولية تقع مباشرة قبل غاية الفنان، ولكي لا يقتلنا التعقيد، دعونا نمضي ببطء عبر الأمثلة القادمة، ولنحاول أن نتمهل قدر الأمكان في تحديد البدايات الحقيقية لعملية الخلق فإن الأمر هنا يتوقف كله على درجة الوضوح.

وقد كان السؤال: أيهما يحدث أولاً في عملية الخلق الأدبي: الصورة أو الكلمة؟ والأجابة التي أقترحها مؤقتًا هي كلمة بسيطة واحدة: (الصورة).

ولنحاول أن نري الآن مدى (الحق) في ذلك.

5

كتب همنجواي يصف هذا المنظر في حلبة صراع الثيران:

(وألهبوه بالسوط، ألهبوا الحصان الأبيض، فاستقامت، ركبتاه وعدل «الميتادور»(*) الركاب، واتكأ بيد وانتصب جالسًا على السرج، وتدلت أمعاء الحصان كالعنقود الأزرق وشرعت تتأرجح إلى الخلف والأمام حين أخذ في الخبب.. والغلمان يضربونه بالعصي على مؤخرة رجليه، فانطلق يهرول مرتعدًا على مدى الحلبة، ثم تصلب في مكانه وأمسك أحد الغلمان بلجامه وجره إلى الأمام، فيما ركله «الميتادور» بالمهماز وصوّب رمحه إلى الثور، وكان الدم يتدفق بعصبية، أما الثور فلم يطاوعه فكره على الهجوم).

وفي يسر يمكن للمرء أن يلمس هنا أن الصورة كانت تتوالد وحدها متتابعة في خط واحد، قادمة من الخارج دون أن تتخذ أي شكل معين، وكان همنجواي يعيد وصفها بأكثر ما يقدر

(*) أسبانية، تعني مصارع الثيران.

عليه من الصدق مفرغًا جهده في أن يجد بالضبط ـ ودون أية حواشي ـ الكلمة الوحيدة التي يحتاج إليها، فبدا المنظر مفتوحًا إلى آخر مدى، ولم يقل شيئًا عن محيط الصورة نفسها، لم يقل شيئًا عن (الجو ولون السماء والجمهور وباقي المصارعين) ولم يقف ليضيف أي حيل لفظية ـ ليس ثمة استعارات أو تشبيهات في النص كله بل مضى مباشرة إلى الصورة التي يرغب في وصفها وشرع يبحث عن كلمة لكل جزء، دون أن يتورط في عملية ذاتية.

وهذا عمل ملفت للنظر، لأن ذلك يعني ببساطة أن الصورة وحدها هي أصل النص، وأن همنجواي كان يستطيع أن يعيد وصفها عن طريق الخط ويخلق منها لوحة، أو عن طريق النغمة ويخلق منها قطعة موسيقية أو عن طريق الحركة ويخلق منها رقصة، أليس هذا محيرًا؟

إننا جميعًا نعتقد إن الكلمة هي أصل النص، ونهتم اهتمامًا حقيقيًا بجرس اللفظ وتناسقه، ومدى مافيه من ظلام أو زخرفة، ثم نقرر مقايسيًا كبيرة تقع وراء ذلك كله ولكن ما حدث هنا يبعث على الحيرة، فقد كانت الصورة وحدها التي خلقت الكلمات فبدت.. (ألهب.. وضرب.. وركل) جزءًا صغيرًا من قسوة «الميتادور»، وبدت: (تدلّت أمعاء الحصان، وانطلق يهرول مرتعدًا، وتصلب في مكانه، وتدفق الدم من صدره، وترنح بعصبية) جزءًا آخر من صورة الحصان المحتضر، إن الصورة هي التي تختار الكلمة، وهي التي تحدد جرسها، ومدى ما فيها من تناسق أو زخرفة، أليس هذا حقًا؟.. هنا على الأقل؟

أنا لا أرغب في إثارة أية عقد، ولا أريد أن أخلق شيئًا يشبه قصة البيضة والدجاجة، فتلك مشكلة خرقاء خالية من الأهداف، ولكنني أسأل نفسي ـ وبكل ما أقدر عليه من وضوح ـ ألا تحدث الصورة قبل الكلمة في الواقع؟ ألا تصل إلينا أولاً؟ ما مدى الحق في ذلك؟

إنهم يقولون إننا نفكر بالكلمات! أي إننا نبدأ الفكرة عن طريق الكلمة! وأنا أقول إننا نفكر بالصورة، وإن الكلمة اختراع متأخر جدًا، خلقها الإنسان عندما أراد أن ينقل فكرته إلى الخارج واختراع الكلمة ذاته مجرد فكرة أخرى. وإذا كنا نفكر عن طريق الكلمات، فكيف أمكننا أن نخلق ما نفكر عن طريقه. أنا لا أريد أن أجتاز هذا الحد، لأن ذلك سوف يضعني مباشرة أمام نقاش من نوع آخر، ولكنني أريد أن أقرر أن الكلمة مجرد أداة تعبيرية مثل الإشارة ـ مثل الخط في الرسم.. مثل النغمة.. مثل أي شئ آخر، وأن (الثعلب والفيل والكلب والأطفال) لديهم جميعًا قدر معين من (الأفكار) رغم إنهم يفتقرون فقرًا لاشك فيه إلى اللغة والكلمات.

ومعذرة، إذا بدا هذا موجزًا جدًا ولكنني لا أملك فرصة كافية لنقاش آلاف الآراء في هذا الشأن، إنني مضطر إلى أن أمضي إلى غايتي مباشرة لكي أقرر مرة أخرى أن الصورة ـ مادامت تحدث قبل الكلمة في جميع الحالات ـ فلابد إنها أصل حقيقي لأي عمل فني من أي نوع، ولابد أن العمل الفني هو ذلك الكل المتناسق الصورة، والقادر على خلق الإنطباع. إن إرتباك الكلمات مجرد مظهر لارتباك الصورة، وأنا أريد أن أجد مقالاً لذلك، ولكن لأقل أولاً إن الأمر ليس يسيرًا بالقدر

الذي يسمح للمرء أن يلمس الارتباك كله مرة واحدة للوهلة الأولى، فلنفحص هذا المثال ببطء:

(من أنتيِ.. من أنتيِ؟
يا طفلة في البرد والصمت
لو كنت ذات اسم
لكنت هذا الوقت في البيت)

وتحدد الصورة على هذا النحو البسيط: الشاعر يري طفلة ترتعد في البرد، ويسألها عن أسمها ثم يدرك أنها (طفلة متشردة لا تملك أسمًا ولا عائلة وإلاّ لما وقفت هناك في البرد).

ثم لنحاول أن نرى الآن موضع الارتباك: لقد أراد الشاعر أن يعبرّ مباشرة دون أن يتورط في أية تفسيرات فهتف أولاً يسأل عن اسم تلك الطفلة التي تقف وحدها في الصقيع، وكنا ننتظر منه أن يواصل الأسئلة لكي تنسجم صورة لهفته التي كان قد أبداها عندما كرر سؤاله مرتين - (من أنتيِ؟ من أنتيِ؟) ولكنه توقف فجأة وبتر بذلك الصورة الأولي بترًا حادًا، لكي يرسم صورة أخرى مغايرة تمامًا عندما أجاب على السؤال بنفسه وفي تقريرية حادة أيضًا، وبذا إهتزت الصورة كلها، وتحطمت أجزاؤها، شلّت لهفة الشاعر التي أملاها تكرار السؤال عن طريق تلك الإجابة المتسرعة فبدا السؤال غير ضروري في البداية وبدت الأجابة في غير مكانها لأنها جاءت مباشرة بعد سؤال لم يتوقع أحد أن يجد له إجابة مباشرة، ثم جاءت صورة البيت مفرغة من كل معاني الأمومة والدفء والمأوى والأطمئنان التي يفكر فيها المرء عندما يرى طفلة بائسة ترتعد

في العراء. إن ارتباك الصورة هنا هو التفسير الوحيد الممكن لفشل النص في إنجاز مهمته، وأنا أعتقد أن ذلك كان مثالاً جيدًا لما أردت أن أقوله من أن إرتباك الكلمات مجرد مظهر لارتباك الصورة أو عدم وضوحها، ولنحاول أن نرى ذلك في هذا المثال الشهير: كتب همنجواي محاولاً تصوير أحد مصارعي الثيران وقد خارت قواه:

(.. كان البطل المصارع يتفصد عرقًا، شاحب الوجه مريضًا من شدة الخوف عاجزًا عن أن ينظر إلى القرن أو يقترب منه، وعلى الأرض سيفان وهو قد تلفع بدثار، ثم يجري على سمت معين نحو الثور رجاء أن يصيب السيف مقتلاً، وإذا المخاد تصفعه من كل جانب).

وحدثت أولى الأخطاء عندما قال همنجواي إن المصارع كان عاجزًا عن النظر إلى القرن، فبدا ذلك مضحكًا رغم دراما الموقف لأن الخائف يحملق دائمًا في مصدر خوفه أو يغمض عينيه ولكنه لا يشيح بوجهه.

وحدث الخطأ الثاني عندما اعترض السيفان صورة المصارع فبدا خائفًا في ركن من الصورة، وبدا متلفعًا بدثاره في الركن الآخر بينما سقط السيفان في الوسط، وزادت حدة الكوميديا في الصورة.

وحدث الخطأ الثالث في إندحار الحركة أمام الفوضى، فجرى المصارع في النهاية بطريقة لا نعرفها وارتبكت الصورة عند ذلك الحد، وقبل أن يصل إلى الثور نفسه قال عنه همنجواي إنه كان يأمل أن يقتله، وكانت تلك إضافة خرقاء يعرفها القارئ منذ البداية.

إن هذا الأرتباك سبب كبير لفشل النص، ومثال آخر جيد

لتلك الحقيقة إن الصورة هي الأصل في أفكارنا، وهي مقياسنا الخفي الذي نقيس عليه الأنماط بمجرد أن نبدأ في التعامل معها، ولدى كل مناسبة حد معين. تدخل في تكوينه عوامل كثيرة منها الثقافة والشخصية والمزاج. لقبول هذه الصورة أو رفضها، وهو ما أسميه حدوث الانطباع أو عدم حدوثه.

والأمر كله - بايجاز متناهي - يحدث على هذا النحو: (الصورة) تنبثق - سواء قدمت من الخارج أو من الداخل - في رؤيا الفنان، فيبدأ صياغتها على النحو الذي تسمح به قدراته، وعندما يتم تكوين الصورة تعرض على القارئ خلال ذلك النموذج السابق الذي تكونه ثقافته وشخصيته ويتم الحكم بالقبول أو الرفض طبقًا لدرجة التوافق بين النموذج وبين العمل الفني.

أما الكلمة في ذاتها، فهي لا تملك تأثيرًا في النص إلا بقدر ما تملك أية أداة تعبيرية أخرى.. ولعل أسوأ ما أصاب الأدب هو عدم إدراك هذه الحقيقة في الوقت المناسب، وإن المرء ليعتريه حزن مفاجئ عندما يذكر تلك السنوات الثمينة الهائلة التي سلخ الشعراء جلدها باحثين عن كلمة مزخرفة، عن كلمة تتفجر بالألوان مثل ألعاب رأس السنة متناسين في عمقهم إن تلك الكلمة لا تعدو أن تكون إشارة عادية إلى شئ مهم، وثمين، وحقيقي، وقد تركز ذلك بصورة فجة في ما نسميه الآن عصور إنحطاط الأدب حتى بلغ قمته في آخر عصر الأتراك، وهام القاضي الفاضل(*) وشعراء الصوفية مثل المجاذيب في

(*) هو عبد الرحيم بن على، أصله من عسقلان بفلسطين. كاتب عمل في ديوان الخليفة الحافظ الفاطمي بالقاهرة. ثم مع صلاح الدين الأيوبي. اشتهرت كتاباته بالسجع والبديع. توفي بالقاهرة سنة 1200م.

محراب الكلمات هيامًا لا حد له مازال أدبنا يدفع ثمنه إلى الآن.

ونحن ـ رغم كل ما بذلناه ـ لم نتعد بعد منطقة الخطر، ومازالت مقاييسنا غير واضحة، ومازال طلابنا يعانون دراسات مرهقة عديمة الجدوى في البلاغة، والجناس، والاستعارة، والتشبيه الكامل والناقص، والطباق، ومجموعة من الأشياء العجيبة الأخرى.

إن النقد دراسة داخلية للعمل الفني وليس وصفًا للسطح بأي حال، لأن العمل الفني إحتراف داخلي صرف يتم خلال عملية خلق هائلة الغموض، وليس من شأن أحد أن يحدد قيمته فوق السطح وحده. إن ذلك ظلم صارخ في أحسن الحالات، وأنا الآن لا أخرج عن موضوعي بهذا الحديث، إنني أهدف إلى أن أحدد من وراء ذلك كل تلك المشاكل التي أثارتها الكلمات في أدبنا حتى اليوم، ويكفي أن أقف هنا مرة واحدة لكي يتضح ذلك أمامي مبديًا كل مساوئه وانحرافه، وقد قال عبد المعطي حجازي(*) نادباً حظه عندما وقع في فخ الكلمات:

(وكنت شاعرًا حكيمًا ذات يوم
حتى إذا استطعت أن أحمل اللفظين
معنى واحدا
فقدتُ حكمتي
وضاع الشعر مني بددا)

وهذه حقيقة كبيرة فإن الفن عمل يهدف إلى خلق الأنطباع

(*) أحمد عبد المعطي حجازي، شاعر معاصر في مصر، اشتهر بديوانه (مدنية بلا قلب) في مطلع حياته الشعرية.

تمهيدًا لفتح الطريق أمام أهداف أخرى، وهذا يشبه الحكمة من بعض الوجوه التي لا يمكن أن ترتبط بأية وسيلة تعبيرية سوى الشعور بالموضوع ونقله نقلاً صالحًا إلى الآخرين. وإذا كان ذلك قد حدث في الفلسفة، ثم حدث أيضًا في كل الفنون فلا مفر من أن يطوّر الكتّاب أنفسهم لملاقاته في منتصف الطريق، وذلك يعني أن تطرح الكلمة جانبًا ريثما تتضح الصورة وتكتمل، وعندما يبدأ الكاتب في إعادة الصياغة تكون تلك مهمة على الكلمات أن تؤديها.

إن الأمر يشبه أن نسأل: من أين أبدأ؟

والإجابة الوحيدة الممكنة هي: من الصورة.. من نقطة إلتقائك مع الخارج، وقد حان الوقت الآن لكي أقول بالضبط ماذا تعني الصورة بالنسبة لي، وإن ذلك لا يمكن أن يكون مجرد اسم آخر للكلمة على أي حال، فقد كان واضحًا منذ البداية أنني أبحث عن شئ وراء الكلمة نفسها، ولعله من الخير أن أبادر إلى القول بأن ما أعنيه بالصورة هو ذلك اللقاء الباهر بين الفنان وبين موضوعه في إطار محدد بثلاثة حدود:

- المكان.
- الحقيقة.
- والأثر.

ولكي لا يبدو ذلك معقدًا، سأعرض هنا مجموعة من الأمثلة لأتابع فيها مدى تحقق هذه الحدود الثلاثة.

6

.. والمثال الأول رؤية شعرية مبعثرة خلال عشرين مقطعًا مختلفًا ترتبط معًا في النهاية خلال تناسق المكان والأثر مع الحقيقة الأخيرة، ويظل (اليأس) ـ وهو تيار داخلي في القصيدة وفكرة متكاملة ـ يمد الشاعر بالرؤية ويقوده عبر آلاف التفصيلات الجزئية إلى نقطة الوسط بالضبط، وتبدأ الصورة من هناك، قادمة من الداخل ـ حاملة أثرها المتكامل ـ الذي سوف لن يلبث أن يهدي الشاعر إلى اختيار المكان، ودرجة الصدق بالنسبة للصورة كلها، ويتم اختيار المكان فورًا عندما يبدأ البياتي يخاطب ابنه(*):

(مدن بلا فجر تنام
ناديت باسمك في شوارعها، فجاوبني الظلام
وسألت عنك الريح وهي تئن في قلب السكون

(*) (قصيدتان إلى ولدي على). ديوان سفر الفقر والثورة ـ 1965.

ورأيت وجهك في المرايا والعيون

وفي زجاج نوافذ الفجر البعيد

وفي بطاقات البريد

مدن بلا فجر يغطيها الجليد

هجرت كنائسها عصافير الربيع)

ويبدو (الأثر) ـ الذي يقود الشاعر منذ البداية ـ متسلطًا على الرؤية كلها، فيختار لها مدن أوربا الشتائية المعتمة، ويفتح الطريق أمام الشاعر لإظهار يأسه عبر ذلك النداء المحزن الذي يموت في الظلام والريح دون أن يظفر بإجابة ما، فيما تربطه بطاقات البريد وذكرياته بحقيقة مؤلمة أخرى تقع في الطرف النهائي للصورة: إنه لا ينادي شيئًا ميتًا ـ لأن أبنه يعيش في بغداد ـ ولكن الموت ينبع من داخله عبر ذلك الأحساس اليائس بالوحدة، وبالعجز في مدن تخلّي عنها الله نفسه، وبدأ (اليأس) يتخذ طريقه إلى الخارج بعد ذلك مباشرة:

(فلمن تغني؟ والمقاهي أوصدت أبوابها

ولمن تصلي؟ أيها القلب الصديع

والليل مات

والمركبات

عادت بلا خيل يغطيها الصقيع

وسائقوها ميتون

أهكذا تمضي السنون؟

ويمزق القلبَ العذاب؟

ونحن من منفى إلى منفى ومن باب لباب

نذوى كما تذوي الزنابق في التراب
فقراء، يا قمري، نموت
وقطارنا أبدًا يفوت)

ومنذ أن هجرت العصافير أعشاشها في الكنائس المغطاة بالجليد - وهو رمز واضح لضياع الطمأنينة وسط العتم الشامل الذي تمارسه أوربا - انفتح الطريق فجأة أمام الشاعر ليرى (عدم الجدوى) يطفو على السطح وحده فوق الحماس والنضال والأمل والانتظار وفوق الحزن نفسه - وهو أكثر عواطف البياتي نضجًا - وتبدّى اليأس في النهاية، وعادت المركبات الطموحة فارغة، وتوالت السنين العقيمة، وتقرر الأمر فجأة: إنه لا جدوى ولا مفر من إعلان الهزيمة.

والنص كله صورة واحدة، وقد بدأ بالشكوى وانتهي بالموت وهو طريق غير طبيعي لأن من يشكو ينتظر حلولاً في النهاية، حلولاً أخرى غير الموت، وليس ثمة أسئلة هنا، وعندما يقول البياتي:

(فقراء، يا قمري، نموت
وقطارنا أبدًا يفوت)

فإنه يهدف إلى أن يعلن هزيمته في تقرير صارم متعمد، فلا يضع علامة تعجب، ولا يحتفظ بصيغة السؤال الأول، بل يقرر ذلك مشيرًا إلى خيبة أمله بتلك العربات التي مات سائقوها وعادت بلا خيل، ثم ينهي القصيدة عند هذا الحد، ويترك الصدى يأخذ طريقه.

إن الأمر غاية في التعقيد، ولكنني أمل أن أتمكن من

إيضاحه، فقد بدأ البياتي النص وهو يعاني مشاعر يائسة مشحونة بالخيبة، وذلك جزء هام من الصورة أسميه (بالأثر) لأن الشاعر سوف يهدف في النهاية إلى أن يترك لنا ذلك (الأثر) نفسه، وكان لقاؤه بالعالم قد تم في تلك اللحظة التي شرع يمارس عندها مشاعره، ولو توقف البياتي هنا لكان ـ مثل أي إنسان آخر يمارس شعورًا باليأس ـ قد أدى مهمته، ولكن البياتي يريد أن يجتاز هذه المرحلة إلى نقطة (التعبير) عنها، أو إيجاد طريق إلى الخارج نحو الآخرين، وهنا بدأ في تلمس هذا الطريق، وبدأ البحث المرهق عن (أفضل طريق) يمكن إختياره.

هنا تبدأ الرؤية الشعرية ذاتها، إنها تلك اللحظة الهائلة التي يحمل فيها الفنان مشاعره باحثًا عن طريق إلى الخارج عبر كل تجاربه ومعاناته وأفكاره، ومن الواضح أن الفنان لا يكون وحده في تلك اللحظة، إنه لابد أن يحمل مشاعره معه لكي يحدث ذلك الموقف الغامض الذي سماه الأقدمون (التهيؤ)، وأسميه أنا هنا (نتيجة الأثر) لكي أحافظ على اتصال أجزاء الصورة فحسب. ومنذ تلك اللحظة يخرج (الفنان من جلده) ويمتزج بمشاعره في صورة قد لاتمت أحيانًا إلى ظروف الفنان بشبه مباشر، ويبدأ متخذًا طريقه في البحث عن (قالب) يرتضيه لمشاعره، ويتركز البحث دائمًا في إيجاد (المكان المناسب) واكتشاف (الحقيقة الطبيعية) لذلك (الأثر) الذي بدا في الداخل.

ولكي يتضح الأمر أكثر، سأعود إلى النص السابق: إن القصيدة قد كتبت في مدينة القاهرة في نهاية شهر مارس من

العام الماضي(*). وقد نشر البياتي قبل ذلك بثلاثة أيام قصيدتين متفائلتين رائعتين(**) عن أمله في الإنسان العربي الجديد.. ولكنه عندما بدأ يكتب هذه القصيدة حاملاً مشاعره اليائسة أرغم على اختيار مكان آخر غير مدينة القاهرة، وكانت طبيعة الأحساسات المكتبية تتفق مع فكرة البياتي عن أوربا التي سبق أن أعلنها في (قصائد من فيينا)(***) وقد اتجه بعد ذلك إلى مدن أوربا المغطاة بالثلج.. المعتمة البعيدة الخالية من خلوًا تامًا من أية عواطف، وقرر أن يتخذها (مكانًا) لنقطة الانطلاق المحزنة، وهكذا تم اختيار (المكان) طبقًا للون الأثر، ولو أن مشاعر البياتي اتخذت لونًا آخرًا.. لونًا متفائلاً أو سعيدًا.. أو مرحًا لأرغم على اختيار مكان آخر بالتأكيد، لأن (الصورة) جزء واحد لا يمكن قسمته بأي حال.

وهكذا إتخذت الرؤية الشعرية طريقها في ثبات واكتملت ملامح الصورة، وسرت مشاعر اليائس عبر تلك المدن النائمة بلا أمل في الفجر، وارتحلت الطيور، وأوصدت المقاهي أبوابها، وعادت كل الآمال خائبة مقهورة عبر الصقيع الصارم المميت، وبدت (الغابة) في النهاية ـ طبقًا للون الصورة ـ إعلانًا مباشرًا للهزيمة.. وموتًا محزنًا لاشك فيه.

وقد بدأ (توفيق) الشاعر في اختياره للمكان عبر أجزاء الصورة كلها على نحو واضح، فالقصيدة نداء لطفل الشاعر،

(*) 1965.

(**) هما: (إلى عبد الناصر الإنسان) و(سفر الفقر والثورة).

(***) نشرها الشاعر في ديوانه (كلمات لا تموت) الصادر سنة 1960.

وهو رمز طيب لتجدد الحياة التي ترفض الهزيمة دائمًا، وقد دعاه الشاعر (بالقمر)، وذلك شئ تفتقده أوربا كما يفتقد البياتي إبنه، ثم إتسق تيار الحزن الداخلي مع مظهر تلك المدن الكئيبة الباردة، وتولدت الصور التصليه في الداخل دون أن تتشابك فبينما تنطلق الطيور بعيدًا، تعود العربات فارغة، وبينما ينعكس وجه الغلام في المرايا، تظل ذكريات الشاعر عنه تلوح في نوافذ الفجر وراء البحر. ويموت الليل والسائقون بينما تعبر السنون في طريقها جثثهم، وعندما يبدأ الشاعر البحث عن شئ يقوله يجد أن ذلك لم يعد ممكنًا على أي حال:

(قمري الحزين:

البحر مات وغيبّت أمواجه السوداء قلع السندباد

ولم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس والصدى المبحوح عاد

والأفق كفّنه الرماد

والبحر مات

والعشب فوق جبينه يطفو وتطفو دينوات)

ومرة أخرى بدأ اليأس يتخذ طريقه إلى الخارج، وبدأ الشاعر يعلن موت البحر - وهو موت العالم بطريقة مغايرة - فيما ساد الهدوء فجأة، وعاد الصدى، وكفّن الرماد كل أمل مفتوح، وأعلن الشاعر بيأس:

(غرقت جزيرتنا وماعاد الغناء

إلا بكاء

والقبّرات

الكنز في المجرى دفين

في آخر البستان، تحت شجيرة الليمون، خبّأهُ هناك السندباد لكنه خاوٍ، وها إن الرماد

والثلج والظلمات والأوراق تطمره وتطمر بالضباب الكائنات)

ومرة أخرى تتوارد صور (عدم الجدوى)، فقد غرقت الجزيرة، وطارت القّبرات ـ وهي رمز للوداعة ـ وابتلع الفناء كل أمنيته، وبدا الكنز خاويًا، واعتصر العالم موت ضبابي مفجع.

ومرة أخري يعلن البياتي هزيمته:

(أكذا نموت بهذه الأرض الخراب؟

ويجفّ قنديل الطفولة في التراب؟

أهكذا شمس النهار

تخبو وليس بموقد الفقراء نار؟)

وقد أنهى البياتي القصيدة هنا مرة أخري وترك الصدى يأخذ طريقه، ومن الواضح أن الأجابة على السؤال قد اكتملت دون حاجة إلى إسراف في التفصيل، ولكنني مازلت أشعر بأنني في حاجة إلى أن أواصل الحديث عن هذه القصيدة.

7

ومنذ البداية يشعر المرء بأن البياتي سوف يحدد مكانه عبر الأسطورة إلى تلك العلاقة العامرة بالظلال التي قامت في أذهان الكبار والصغار على السواء بين السندباد وبين المحيط، وسوف يجتاز مدن أوربا إلي نقطة تقع مباشرة في بداية الرؤية الشعرية لأسطورة السندباد، وعندما يكتشف بعد ذلك أن رؤياه تقوده إلى تناقض حاسم يتخلي عن الموضوع فجأة ليتفرغ إلى إلغاء المكان ذاته في الأرض الخراب.

وهذه لعبة معقدة لأن السندباد ـ رغم كل شئ ـ يتجنب الخسارة ولقد أنهى كل رحلة بكسب ما، وعندما كانت مراكبه ترسو في نهاية الرحلة كان يبدو دائمًا أكثر تجار البصرة ربحًا وقد أعلن للحماية في بداية القصة أن قبول الخسارة ذاته مجرد خطوة أولى إلى الريح ثم دعاه في احتقار بالسندباد البري، وهذا يناقض البياتي عن البحر ويحيل المكان كله إلى جزر سحرية مليئة بالعاج والزمرد يوقد سكانها النار بأعواد

الصندل وتلهو فيها الفتيات بأجنحة الريش والقوارب المصنوعة من العنبر، ولذا فقد اتجه البياتي مباشرة ليحكم على ذلك كله بالموت:

(البحر مات وغيّبت أمواجُه السوداء قلع السندباد
ولم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس
والصدى المبحوح عاد
الأفق كفّنه الرماد)

وبذلك تهيأ الطريق لإبداء مشاعر الحسرة وأصبح البحر مثل السندباد مجرد أسطورة تخص الماضي وتقرر أمر الريح والخسارة فليس ثمة شئ وراء الموت. وعندما يواصل البياتي يأسه الآن يكون الطريق آمنًا أمامه ويكون في وسعه أن يسمع إلى عودة الصدى في الفراغ الذي إنبثق مكان الأمل، وكفّن العالم الميت بالرماد.

وهذه أبعد نقطة في الرؤية الشعرية، وقد بدأها البياتي بالموت معلنًا أن البحر ـ وهو رمز غير جديد للحياة ـ قد انتهى وأصبحت الرحلة ذاتها غير مجدية، فليس ثمة مفر من اليأس أمام الموت، وقد إعتري العالم الصمت وكفّ الأحياء عن الحركة والنضال اللذين تمثلا في صراع النوارس ضد المحيط وعاد الصدى في النهاية مرتدًا من قاع الفراغ نفسه.

وقد أعد البياتي مكانه هنا بصفة نهائية، وعندما يطرح السؤال التالي، فإنه لا يحاول أن يظهر أسفه، ولكنه يستعد لمواجهة ذكرياته:

(فلمن تغني الساحرات؟
والبحر مات
والعشب فوق جبينه يطفو وتطفو دنيوات
كانت لنا فيها إذا غني المغني ذكريات)

وتتم المواجهة بطريقة يائسة، فقد كانت الساحرات يغنين في جزيرة في بحر إيجه لأصطياد البحارة الأغريق وقلبهم إلى خنازير ـ وقد تردد ذلك في قصة السندباد أيضاً ـ ولكنهن لن يجدن من يسمع غناءهن هذه المرة فقد مات الناس جميعاً ومات البحر وأصبح تحقيق أي أمل ـ حتى ذلك الأمل البشع ـ أمرًا غير ممكن، فلمن تغني الساحرات؟ والميت لا يستطيع حتى أن يموت. ولكن البياتي يواصل حمل مشاعره إلى الخارج ويتنصل من عقاب الموت تدريجيًا حتي يرفع رأسه في النهاية ويعود للشكوى ملقيًا بآخر مالديه من أسئلة:

(أكذا نموت بهذه الأرض الخراب؟
ويجفّ قنديل الطفولة في التراب؟
أهكذا شمس النهار
تخبو وليس بموقد الفقراء نار؟)

وتنتهي اللعبة المعقدة، ويفرغ البياتي أحزانه في الصمت المفاجئ وتكتمل المشاهد الثلاثية لأجزاء الصورة الشعرية هناك، فالمكان الذي بدا أسطورة أصبح في النهاية مكانًا واحدًا متميزًا بعد أن أدّى مهمته فيما يخص إمداد الحقيقة بالأبعاد السلمية للفكرة لأن الحقيقة ما كانت لتقدر على أن تربط السندباد بأية خسارة ممكنة، وبقدر ما أعرف فإن ذلك يحدث في الأدب.

البياتي أول من أكتشف الخسارة في أسطورة السندباد، ولكن أبعاد الدراما عنده بالغة الضآلة حتي إن المرء ليشعر بالحيرة في إيجاد سبب لذلك سوى ضآلة الرؤية الشعرية ذاتها وارتباط البياتي بنص الأسطورة، ذلك الارتباط الذي تحرر منه (توماس ستيرنز إليوت)(*) فاكتشف في قصة (فليباس) الفينيقي ـ وهو تاجر بحار يشبه السندباد ـ عنصر الموت في الماء الذي يحمل سفينة التاجر نفسه، وقد مات (فليباس) في النهاية بعد أن اكتشف أن أمر الكسب والخسارة كان يقرره البحر وحده بغض النظر عما يريده (فليباس)، واستطاع (إليوت) ـ فيما هو يراقب غرق التاجر أن يفطن إلى حتمية القانون في ذلك المصير فقال بعد ذلك:

(إنه القدر نفسه يا إيها الوثنيون أو اليهود).

وأنا أريد أن أورد نص (إليوت) هنا لأرى مرة أخرى مدي ما حققه من وراء الصورة:

(مات فليباس الفينيقي منذ اسبوعين
والتقط عظامه بهدوء
تيار تحت سطح الماء
لقد نسي فليباس صياح النوارس
ونهوض الموج في البحار العميقة
ونسي الربح والخسارة
وفيما حمل الموج جثته
حلم فليباس بحياته كلها

(*) شاعر انجليزي من أصل أمريكي. ولد سنة (1888) وتوفي سنة (1964) تأثر به وقلّده عديد من الشعراء في العالم. من قصائده المشهورة (الأرض الخراب) و(الرجال الجرف). له أيضًا مسرحيات شعرية.

ثم غاص في الدوامة

أيها الوثنيون، أيها اليهود!

يا من تديرون الدفة وتعرفون إتجاه الريح

خدوا عبرة من مصير فليباس

فقد كان رجلاً فاتنًا ومتكبرًا

في يوم ما.. مثلكم جميعًا)

وفي مقابلة هذا كله قال البياتي:

(الكنز في المجرى دفين

في آخر البستان، تحت شجيرة الليمون،

خبأه هناك السندباد

لكنه خاوٍ، وها إن الرماد

والثلج والظلمات والأوراق تطمره وتطمر بالضباب الكائنات)

ولذا فقد أضطر البياتي أن يصدر حكمًا إعتباطيًا منذ البداية ويربط بين البحر وبين السندباد بالموت الذي حملته الكلمات من الخارج فيما أمدت الرؤية الشعرية (إليوت) بكل الأبعاد التي يحتاجها لكي يكتشف أن موت (فليباس) ينبع من الداخل.. من الماء الذي يحمل سفينته نفسه، وارتباط التاجر بالبحر كان مثل إرتباط أي حي آخر بعوامل فنائه حتميًا وحاسمًا ومنبثقًا من الفاجعة مباشرة، وبذا أضاف (إليوت) الماء أو البحر إلى عناصر الفناء الشائكة ودعا القصيدة كلها الموت كما يقرره الماء.

وأنا لا أريد أن أوصل المقارنة بين (البياتي) وبين (إليوت)

لأن ذلك عمل غير عادل من جميع الوجوه، ولكن أحب أن أشير إلى أن فشل البياتي قد جاء مباشرة - وفي لحظة واحدة - عندما أعتمد على كلمة الموت في بداية القصيدة لكي تمد رؤياه الشعرية بالأبعاد.

إن الفن ليس شكلاً، وليس إحساسًا مرهقًا بالظلم أو باللذة، إنه رؤيا حقيقة كاملة التفاصيل والأبعاد للعلاقات الكامنة بين أجزاء العالم وليس ثمة مفر من أن يعترف المرء بأن الكاتب على وجه التحديد يظل كاتبًا صغيرًا حتي يدرك هذه الحقيقة، وقد كان (بوشكين)(*) يبدي مخاوفه من قصر النظر، وكان (شيلي) يقول (أيحمل البحر القارب أم أن الريح تحمله..)

إنا لا أدري ولكني يجب أن أعرف وليس ثمة شك في أن (بوشكين) لم تعوزه الرؤية الشاملة قط.. ولكن المخاوف كانت تجتاحه طوال الوقت.

(*) الكسندر بوشكين : شاعر روسي شهير، ولد في موسكو سنة (1799) وتوفي بها سنة (1827) قصائده تعد من أجمل الشعر الروسي.

8

وهذه بداية جيدة بالنسبة لي، فأنا أريد أن أعرض المثال التالي لأبحث فيه عن مخاوف بوشكين التي نجمت داخل حلقة الصراع بين أبعاد الرؤية الفنية وبين قدرة القارئ على تتبع الانطلاق نفسها، تلك المخازن التي ترددت دائمًا في تساؤلات فوكنر المحيرة: (هل أنطلق بعيداً؟ هل أفعل ذلك؟ وهل أموت إذا أنطلقت؟)، لأن ثمة شيئًا حقيقًا كان يدعو فوكنر إلى التساؤل، وهو قدرة القارئ نفسه على فهم الفنان، إن القارئ طرف مهم آخر في تحديد مدى الانطلاقة، وإذا عجز عن الفهم ـ لسبب أو لأخر ـ فلا مناص من تدخل الشروح، وكانت هذه مشكلة فوكنر.

والمثال التالي عمل معقد إلى حد بالغ، ولكنني أحتاج إليه في محاولتين:

(*) وليم فوكنر: روائي امريكي، نال جائزة نوبل للآداب سنة (1949) توفي سنة (1962).

الأولى، أن نرى معامدي الصدق في مخاوف بوشكين.

والثانية، أن أجد فيه أبعاد الصورة الثلاثة التي افترض أنها لابد أن تكون قاعدة أي عمل فني.

والمثال مترجم كلمةً كلمة:

(هيئ مطرحًا للنوم

فإن حبيبي متعب

وتنح يا شعاع النهار الأخير

فإن حبيبي في سبيله

إلى أرض مقفرة..

هش.. إهدأ

فعما قريب يحل الليل

ليهيئ بين النجوم الذهبية

مكانًا له.. لينام).

وعنوان النص (حبيبي.. متعب)، وهو موزون بطريقة تشبه أغاني المهد التي تغنيها الأمهات الأوكرانيات لأطفالهن قبل النوم، ولكن النص نفسه يرتبط بمعانٍ محزنة فهو قصيدة رثاء مكتملة، تنفجر من الموت وحده، الرؤية الشعرية فيه انطلقت على الخط المجابه للموت مباشرة فكما أن الموت شامل وغامض وكليّ فإن الرؤية هنا شاملة أيضًا وكلية، فلا دليل على الحزن، ولا دليل على نوع الميت، ولا تجزئة للتجربة، فالميت يمكن أن يكون أي شئ ما دام يدخل في تلك التجربة الحاسمة من جميع الوجوه. ولذا فقد اتجه النص مباشرة لكي يقرر

الحقيقة الوحيدة التي يمكن معرفتها عن الحياة، إنها المعاناة المرهقة، والحاجة إلى مطروح للراحة منها.

ولم يشر النص إلى الموت لأن الرؤية ذاتها لا تستطيع أن ترى الموت بوضوح، وكل ما يمكننا معرفته هو أن الموت شئ يشبه النوم بطريقة ما، غير أنه خالٍ من الإحلام.. أو هكذا نفترض، ولذا لم يشر النص إلى الحلم المنتظر وحصر طلبه في مطرح للنوم.

ونحن نفترض أيضًا إن الموت نهاية، ولذا فقد اتجه النص لكي يذكر (شعاع النهار الأخير) مشيرًا بذلك إلى تلك العلاقة المرتبطة بين وصول الأشياء إلى آخر مرحلة فيها وبين الموت، ثم قال بعد ذلك في وضوح (وعما قريب يحل الليل) وهي إشارة إلى ما بشر به (بوذا) من أن (المحظوظين يلفهم ليل هادئ بين يدي خالقهم، وغير المطهرين يغشي ضوء الشمس عيونهم). ولكن الليل إشارة أخرى إلى الوحدة وعدم القدرة على الأرتباط البصري ـ أي الجسدي ـ بالآخرين.

وإصرار النص على فكرة الليل مجرد تأكيد آخر لفكرة الموت نفسها لأننا (نحيا بالنهار) وترتبط الحياة في أذهاننا بضوء الشمس والقدرة على الرؤية، ومجئ الليل بعد ذلك إعداد الفكرة الدائرة التي تحكم العالم، فالتجدد والغناء، أو الغناء والتجدد يسيران حتي الآن فوق خط الدائرة ـ واتجاه النص اتجاهًا معاكسًا للموت ـ لا يعني رفضها بقدر ما يعني علاقتها الحتمية لأن الأشياء التي تسير على خط الدائرة لا

يمكن ملاقاتها إلا بالسير في عكس اتجاهها، وهذه خيبة أمل للمنطق، والشك في الموت ثم الأمل في الخلاص تمثلاً في وضوح - مع المحافظة على البناء الشعري - بإشارتين مستعارتين من الشعراء الرومانتيكيين، فقد أشار النص أولاً إلى الأرض المقفرة - أي الميتة - كهدف للرحلة ذاتها، وأصبح الموت عبثًا لاطائل تحته، لأن الأراضي المقفرة لا يمكن أن تكون أهدافًا حقيقية، ثم وردت الإشارة الثانية والنهائية وأصبح الموت طريق الإنسان إلى السماء، وانتهي النص بذلك الأمل الذي ينتهي به إلى حديث عن الموت: الرحلة إلى السماء.

وأعتقد أنني أوضحت مدى حاجة النص إلى الشرح، ويمكننا الآن أن نفهم معًا، لم كانت المخاوف تعتري (بوشكين) و(فوكنر) والآخرين جميعًا، فقد كانوا يواجهون إحتمالاً قائمًا في إساءة فهم إذا إنطلقوا برؤياهم الشعرية متحررين من أي قيد. وهذه نقطة هامة، ولكنني مضطر لأن أتركها الآن إلى محاولة أخرى - أعتبرها أكثر أهمية - للكشف عن تلك الحدود الثلاثة التي افترض العثور عليها في أية صورة شعرية.

بالنسبة للمثال السابق أنا أود أن أختصر أجزاءه على هذا النحو:

أولاً ـ المكان: وقد اختار النص مكانين إثنين للتعبير عن فكرتي الموت:

1 - الفكرة الأولى تتسم باليأس، وتعتبر الموت (نهاية) وخسارة مجحفة، وهي فكرة تنظر إلى الموت من زاوية (الدنيا)

بالتعبير الاسلامي، أو (الأرض) بالتعبير المسيحي، ولذا اختار النص (الأرض المقفرة) لتكون هدف الرحلة خارج الحياة، وهذه فكرة بسيطة وبدائية، ولكنها رد فعل فوري من جانبنا تجاه الموت، ولذا فقد وردت في النص أولاً.

2. الفكرة الثانية تتسم بالأمل، وتعتبر الموت (بداية) للحياة وهي تنظر إلى الموت من زاوية (الدين) وترى فيه (مخلّصًا) من آثام الحياة وبداية الرحلة إلى (النعيم) أو (السماء)، ولذا فقد اختار النص (مطرحًا بين النجوم الذهبية) ليكون هدفًا للرحلة، وهذه فكرة أكثر نضجًا عن الموت، وهي ليست رد فعل بسيط بل نتيجة تراثاتنا الدينية والفلسفية، وهي ـ من ناحية أخرى ـ آخر ما يمكننا أن نلجأ إليه لكي نخفف من أثر الفاجعة، ولذا فقد وردت في آخر النص.

ثانيًا ـ الحقيقة: وقد تمثلت في اصدار النص على فكرة (التوالي) الكامنة وراء جزئيات العالم، فالموت يخلف الحياة ثم تعود الحياة تخلف الموت، والنوم يخلف اليقظة، ثم ينتهي النوم نفسه باليقظة، وفكرتها التجدد والفناء تسيران متتابعتين على حافة الدائرة، فالبداية هي نفسها النهاية، وذلك قانون لا أمل في تفسيره منطقيًا.

ثالثًا ـ الأثر: وقد رفض النص أن يشير إلى الموت ذاته لأن ذلك تجاوزًا للواقع، فالموت مجرد اسم آخر للنوم، أو على الأقل هذا كل ما يمكننا معرفته من الأرض، مضافًا إليه هذه الحقيقة: وهي أن الموت نوم بلا يقظة حقيقية، وهذا يلغي (الحلم)، ذاته لأن الحلم لا يتكشف إلا بعد اليقظة، فانت لا

تعرف أنك (كنت تحلم) إلا إذا استيقظت بعد ذلك، بل أن (همنجواي) يعتبر (الحلم)، فترة الفراغ بين الحياة وبين الموت كما حدث عندما مات (هاري) في ثلوج كليمنجارو(*) ثم واصل الحلم داخل المدن حتي وصل إلى عش الفهد على القمة.

والواقع أنني قد بت أؤمن بوجود هذه الأجزاء الثلاثة وراء أي عمل فني بوجه عام، ولكنني مضطر إلى مواصلة عرض الأمثلة لكي استوفي بعض التفاصيل الأخرى، وأنا اعتقد أنني قد أقترحت ثلاث اقتراحات بسيطة منذ البداية لكي أحدد طريقي، قلت أولاً ـ إن الكلمات عمل ثانوي بالنسبة للنص، وأنني أفكر عن طريق الصورة وليس عن طريق الكلمة، وإن (الصورة) تشمل ثلاثة حدود:

1 ـ المكان.

2 ـ الحقيقة.

3 ـ الاثر.

فلنواصل الجري وراء ذلك، وسوف أعرض هذا المثال من الشعر القديم:

(فلما قضينا من منى كل حاجة
ومسّح بالأركان من هو ماسح)
(أخدنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطي بالأبالح)

(*) جبل مكسو بالثلوج، يقال أنه أعلى جبال أفريقيا، ولهمنجواي قصة تحمل الاسم نفسه، حيث دارت أحداثها.

وأنا أعرف أن في البيت الأول نوعين من الجناس، أحدهما كامل بين (من، من) والآخر ناقص بين (من ، منى)، وأعرف أن في البيت الثاني استعارتين (أطراف الأحاديث وسألت الأباطح)، ولكنني لا أعرف أن كان الجناس جميلاً أو قبيحًا، ولا أدري كيف يعرف الآخرون ذلك، وأنا أورد هذا المثال لسببين لكي أبحث عن حاجتي فيه، وأعني بذلك، أبعاد الصورة، ثم لكي أثبت ـ لنفسي على الأقل ـ أن تلك الاستعارتين مجرد نتيجة جميلة للرؤية الكامنة وراء الشكل كله، أي إن الإستعارتين حدثا في الداخل قبل أن تصلا إلى الكلمات، ولابد أن أشيرا أولاً إلى إن (الصحراء) هي مركز الرؤية في البتيين، والذين يخرجون من (منى) لا طريق أمامهم بعد ذلك سوى التلال الرملية المحرقة الممتدة إمتداد السماء نفسها، ولذلك لابد أن يكون الخروج من (مني) كامل الاستعداد، لأن الصحراء لن تمدها بشئ بعد ذلك، وقد أشار النص في البيت إلى اتمام الاستعدادات للرحلة، ذلك الانجاز الذي اتخذ وجهين: الاستعداد المادي وقد تمثل في قضاء (كل حاجة) ثم الاستعداد الروحي وقد تمثل في (التمسح بالأركان)، ولأن ذلك الاستعداد الثاني يقوم به في الواقع نوع معين من الناس ـ لعله يتمثل في الشيوخ أو المتدينين ـ فقد أشار النص إلى ذلك بقوله (من هو ماسح) وهي إشارة إلى أن بعض المشاركين في الرحلة لم يقوموا بذلك الاستعداد الثاني، أما الاستعداد المادي فقد قام به الجميع، والبيت كله يخدم كقاعدة لانطلاقة الرحلة ولذلك فقد اقتصر على وصف إتمام الاستعدادات بشطريها، مكونًا بذلك وحدة كاملة تقف عند نقطة البداية، وإذ بدأت

القافلة تأخذ طريقها كانت الصحراء هي المكان التالي والصحراء فراغ مفتوح، ولذا فقد سارع النص يربط الرفاق (بأطراف) الأحاديث، لأن الحديث هو وسيلة (الأتصال) الوحيدة هنا، ولم يشر النص إلى أغاني الحدّائين، لأن الغناء يقوم به رجل واحد أما الحديث فلا بد أن تقوم به المجموعات، فالنص كان محتاجًا إلى (الرباط) ذاته ومن هنا أنبثقت الاستعارة الأولى، وعندما تم (الرباط) بين الرجال، كان لابد أن يتم نوع آخر من (الاتحاد) بين الرجال وبين الصحراء لكي تتم الصورة ذاتها، وقد قال النص (وسالت بأعناق المطي الأباطح)، والسيل يتخذ طريقًا واحدًا والاضاع في الصحراء . وهذا حال القافلة أيضًا . ثم أن أعناق الأبل ترتد ثم تمتد عند المشي مثل تقدم الماء، والراكب لا يرى حركة الارتداد في عنق الناقة لأنه يرتد إلى الوراء أيضًا، ولكنه يحس بالأمتداد في الحركة التالية لأن ذلك يحدث في مستوى البصر، فالنص كان يحتاج إلى أن يخنق الحركة والاستقامة في سير القافلة ومن هنا انبثقت الأستعارة الثانية.

وهذا ما تفعله الرؤية الشعرية الناضجة دون أن يحس به الفنان في أغلب الأوقات، وقد أتم النص مهمته عندما حدّد مكانه - الصحراء والأباطح - تحديدًا حاسمًا، فبدت (الحقائق) التي تخص استعدادات السفر وظروف القوافل واضحة، وبني النص نفسه على هذا الأساس:

الاستعداد ثم الأنطلاق في أقرب خط مستقيم ممكن، وتحدد الأثر بتلك الإشارة إلى الإحساس بالفراغ وطول الزمن

والحاجة إلى مشاعر الصحبة والأُنسة ثم ذلك الشعور القوي بأن المرء لا يسير في الصحراء ولكن الصحراء تنطلق به في فراغها المفتوح كما ينطلق السيل نفسه.

والسؤال الحاسم: هل فعلت الأستعارتان والجناس شيئًا حقيقيًا في ذلك كله، أم إنها جميعًا كانت مجرد مظاهر شكلية لرؤية متكاملة حدثت وراء السطح والشكل والكلمات؟

وبدلاً من الإغراق في النقاش، أنا أزمع أن أمضي لكي أعرض مثالاً آخر، فذلك أكثر جدوى.

9

والمثال يقول:

(قلت لكم: أعود

لكنني أحترقت في الموانئ البعيدة

أصابني الدوار، زلّت قدمي،

سقطت في المصيدة

أوسمتي.. شارة حبي سرقت

وكانت القصيدة

أسلحتي الوحيدة

في مدن العالم، في منازلي الشريدة

بها فقأت أعين اللصوص والضفادع البليدة

من يشتري قصيدة؟

لقاء هذا القمر الغارق في بحيرة السماء؟

فوق القمر المديد)

لقاء هذا المطر الأخضر، هذي الزهرة الفريدة)(*)

وأنا أقترح أن أتجه مباشرة لأعرف حدود الصورة في هذا المثال: حتي أتمكن بعد ذلك من الأشارة إلى أنطلاقة الرؤية الشعرية ذاتها، دون أن أضطر إلى الدخول في عمليات الشرح الطويلة.

ومن الواضح أن النص يشير إلى (موانئ) حقيقية ترمز بدورها إلى رحلة طويلة مرهقة خلال مدن العالم، وهو ما يسميه النص (بالتشرد)، ولكنه (تشرد) أخطأ طريقه وأصابه الدوار، أي أنه فقد أهدافه وأصبح مجرد ضياع مر مخيب للآمال، وهذه بداية الشكوى لأن ذلك الترحال بدأ بأهداف حقيقية ثم فقدها في البحر وأصبح عقيمًا دون أن يدرك كيف حدث ذلك، ومن نصب المصيدة.. ولماذا أصيب بالدوار؟

كانت (العودة) هدف الرحلة، وكان الشاعر يأمل أن تكون (عودة غانمة) ولكن الرحلة أثبتت عقمها، وبدأ التناقض واضحًا بين ذلك الأمل في العودة وبين فشل الرحلة ذاتها.

وهذه مقدمة القصيدة، وإذا كان الشاعر يشرع بعد ذلك في إعلان النهاية بالنسبة للصوص والضفادع، فاته إعلان سابق لأوانه، لأنه لن يلبث أن يعود ليعترف بأنه يائس، وأن الملل قد اعتراه:

(فليس للعالم من بديل

وليس للثورة من سبيل)(**)

(*) عبد الوهاب البياتي: من قصيدة (سفر الفقر والثورة) في ديوانه الذي يحمل العنوان ذاته.

(**) القصيدة ذاتها.

وسوف يبقى اللصوص وتبقى معهم الضفادع حتى يتمكن أحد ما من دكّ الجبل الكلي الضخامة (الذي لا يأمل الشاعر في قهره على أي حال).

(فالمكان) الذي يختاره النص هو الذي يحدد بعد ذلك اتجاه الرؤية الشعرية ذاتها وقد تحدد المكان (بالموانئ المخادعة المليئة بالمصائد) والتي كانت في البداية مجرد خط لسير الرحلة ثم أصبحت قبرًا لها بطريقة قدرية بحتة.

وتركزت (الحقيقة) بعد ذلك في إظهار السخط والتهكم على أهداف الرحلة ذاتها التي لم تستطع أن تلد سوى العقم، فقرر الشاعر أن يبيع قصائده وهي أكبر أهداف رحلته - مقابل كلمات الرومانتيكيين الخرقاء، وفيما هو يعلن عن عملية البيع المخجلة، خطر له مدى الظلم في ذلك، فقال يعلن أسره في يد القدر:

(ومن يفكّ الشاعر الأسير؟

من أسره، من ظلمات عصرنا، من قلق المصير)

ومن الواضح أن الشاعر قد بدأ يشك في جدوى نضاله (بالشعر وحده)، لأنك لا تستطيع أن تغير مجرى القدر عن طريق إدراكك للحقائق وحدها. والشعر - بعد ذلك كله - مجرد نظرة سلمية لا يمكنها الإفلات من قبضة المصير نفسه، ولهذا فهو مضطر إلى عملية البيع اضطرارًا يحتمه أسره في قبضة العصر المظلم، وذلك يشبه ما كان يفعله (هوميروس)(*): فرغم أن أبطاله يعرفون معظم النتائج مقدمًا إلا أنهم يضطرون

(*) أشهر شعراء اليونان، مؤلف ملحمتي (الألياذة) و(الأوذيسة).

للمعنى في الخط المعين دون قدرة على إحداث التغيير، في رغبة الأولمب، ولذا فقد قبل (هيكتور) أن (أخيل) سيقتله، ورضي (برمايم) أن يدخل في حرب مع الأغريق، ورغم أنه كان يعرف أن ذلك سوف يكون نهاية طروادة.

ولأن (اليأس) لا يمكن أن يكون سوى نتيجة (المعرفة الكاملة) فقد بدأ الشاعر يضع أسئلته قبل أن ينتقل إلى اتخاذ قرار نهائى، وتساءل في وضوح عما إذا كان عليه أن يتخلى عن (مهمته) ويبيعها مقابل لعبة القمر والمطر والزهرة، أم أن عليه أن ينتظر الخلاص، وذلك سؤال موجه إلى الداخل، لأن معركة الشاعر كانت قد تمثلت في خيبة ظنه تجاه رحلته وحدها، دون أن يفقد أمله في الشعر، وإذا كان ثمة ما يحتاج إليه حقًا فهو الوضوح، والرؤية من وراء زجاج عالمه الباعث على اليأس:

(من يمسح التراب عن زجاج هذا الفندق الحقير؟
- وقعت في الكمين
يا أيها الشاهد، فأحلف لهم اليمين
ولتمسح النجوم بالمنديل
فليس للعالم من بديل
وليس للثورة من سبيل
إلا بأن تدكّ هذا الجيل الثقيل)(*)

والشاعر - إلى هنا - يطلب إمداده برؤية جديدة لكي يمكنه أن يألف هذا العالم ما دام التغيير غير ممكن على أي حال، ولكنه يقرر في النهاية إنه لن يحتاج إلى الرؤية الجديدة إذا تمكن بطريقة ما من مواصلة الحفر لهدم الجبل العقيم.

(*) من القصيدة السابقة للبياتي.

(والأثر) يتضح بعد ذلك في بساطة مطلقة، فالجبل لا يمكن هدمه، والعالم غير قابل للتغيير بأفكار الشعر وحدها، وليس ثمة ما يفعله الشاعر سوى أن يمشي على رأسه إذا شاء.

(فامش على رأسك ولتصفق الليلة باليسار واليمين
فحفلة الليلة ليست فرحًا محضًا وليست أبدًا تأبين)(*)

لأن الثورة لم تحدث، ولكن الثورة دائمًا ممكنة، ولأن التغيير لم يحدث، ولكن التغيير دائمًا ممكن.. لذا فإن حفلة الليلة لن تكون فرحة بالأمل ولن تكون خيبة يائسة، وسوف يطلبون من الشاعر أن يفعل مثل شهرزاد:

(فاكتب لنا قصيدة
عن النجوم وانهها نهايةً سعيدة)(**).

أليست هذه إهانة لشعر الثورة!!

ألم أقل لكم إنها كانت رحلة عقيمة! فقد بدا الآن إن الشاعر كان يقوم بتطوافه المرهق من أجل شعب من الأطفال والحالمين الذين لا يرغبون في سماع شئ سوى القصص المبهجة، وهذا ما كان يعينه عندما تحدث عن (ظلمات العصر والمصير)، فإن القدر وحده هو الذي قرر أن يولد الشاعر في فترة (الجهالة والعقم) التي يعتقد أن أفكاره العظيمة تقابل بها.

وهذه نقطة موضع، خصام، وأنا لا أريد أن أقف لنقاشها

(*) (**) من القصيدة السابقة.

على أي نحو، أنني ارغب فقط في أن أشير إلى أن دراستي لحدود الصورة الثلاثة قد هيأت لي فرصة لكي أفهم النص دون حاجة إلى الدخول في افتراضات بلاغية محيرة، وكانت فرصة طيبة ومباشرة وحاسمة في تحديد قيمة النص كله، وهذا يكفي بالنسبة لي لكي أجرب أن أقوم بذلك مرة أخرى، وسوف أختار هذا المثال:

(كان قطار الليل في الأمطار
يعبر جسر العالم المنهار
يحمل لي الحروف والتفاح والأزهار
يحمل لي من وطني البعيد
في ضلوعه قيثار
وحفنةً من التراب
حفنة ونار)(*)

وهذا كله مجرد (حلم) يرمز إليه النص (بقطار الليل) ولكن ذلك الرمز هو الذي سوف يمد الرؤية بالأبعاد المطلوبة لأن عبور الجسر المنهار عمل فظيع هائل لا يقدر عليه سوى انطلاق باهر يضاهي انطلاق الحلم نفسه، حاملاً معه تلك الهدايا الممتلئة بالرموز، وهذا يعين الشاعر على تحديد مكانه في (المنفى) من جهة أخرى، فالقطارات رمز مكتمل للرحلة، والهدايا تأكيد للغربة والحنين، ثم جاء التقرير نفسه بعد ذلك ليربط الحقيقة بالحلم:

(*) هذه الأبيات والتي تليها للبياتي من قصيدته (مرِثية إلى ناظم حكمت). ديوان النار والكلمات.

(يحمل لي من وطني البعيد
في ضلوعه قيثار
وحفنة من التراب)
ثم رمز إلي الحنين (بالنار):
(حفنة ونار)

وتحديد (المكان) هو نفسه الذي أثار أمام الرؤية (جسر العالم المنهار) لأن ذلك في الواقع هو (حقيقة) الألم الكامن خلف جدار الحلم، فالشاعر مطرود من وطنه، والطرد عمل يتمثل أيضًا في طرد أفكاره لسبب ما، وبذا انقطع الأتصال الذي كان يعوّل عليه في أمر العودة، وإنهار الجسر، وترك الشاعر وحده مع يأسه، وعندما يبدأ بعد ذلك في إنهاء النص، يكون بعدا الصورة قد اكتملا بالنسبة له، وتحدد (مكانه) بالمنفى، وتحددت (حقيقة) بالألم، وبقي أن يتابع آخر أبعاده في أطمئنا لكي يظهر ذلك (الأثر) الناجم بين المنفى وبين الألم، وهو - في الواقع - لابد أن يكون نوعًا من (الأمل) في القدرة على مواصلة الطريقة، والشاعر يختار الحل الثاني ويمد يديه ليتزود من بلاده (بدثار وجورب) فيما هو يتقدم عبر جبال الثلج إلى أقصى الشمال.

(كان الفجر من نوافذ القطار
يمد لي جسرًا
إلى «استامبول»
يا حبيبتي
يمد لي دثار
وجوربًا: إن الشتاء يقحم الأسوار

رحلتنا إلى جبال الملح كانت

آه يا حبيبتي

انتحار)

ومرة أخرى.. أنا أعتقد أن ما اقترحه من دراسة أي نص أدبي عن طريق هذه الأبعاد الثلاثة للصورة عمل يمكن أن يكون مجديًا إلي حد كبير، أو على الأقل أكثر جدوى من الدراسات البلاغية وحدها، وأنا أعتقد أن ذلك . أذا أمكن توسيع نطاقه بدراسة شاملة . سوف يقودنا في النهاية لكي نضع أيدينا على مقياس متكامل في تقدير قيمة النصوص الأدبية، ولكن ذلك كله يجب ألا يحدث إلا بعد التأكد من خلو الطريق من الأخطاء، التي أكون قد وقعت فيها لسبب أو لآخر، ولذا فإنا أزمع أن أواصل عرض الأمثلة بتنوع أكثر وأتمنى أن تتاح لي فرصة للتركيز على (ت. س. إليوت) لوجه خاص. وتلك منطقة معقدة إلى حد ما، ولكن لا مفر من المرور خلالها في نهاية المطاف، وسوف تكون الأمثلة ممتدة إلى أقصى ما أعرفه، وسوف يعرضني ذلك للخطأ، ولكنني أزمع أن أواصل عرض اقتراحي إلى النهاية، وليس ثمة طريق أمامي سوى أن أفعل ذلك.

10

وفي الواقع أنا مضطر أن أمضي خلال فترة طويلة من تاريخ الأدب تمتد بلا انقطاع من (أوديسيوس) إلى (دون كيخوت)(*) لكي أحدد بالضبط مدى قيمة المقياس الذي أصبح في يدي. وهذا عمل لا يمكن أن يقوم به المرء إلا بايجاز بالغ، لذا فإنا مضطر إلى أن اتخلى ـ منذ الآن ـ عن كل المقدمات والشروح مفترضًا أنكم تعرفون جميعًا حدود المكان الذي اتحدث عنه، ولنبدأ بهوميروس، ونتجه مباشرة إلى (الاوديسا)(**): وأوديسيوس ـ أو عولس ـ نبيل من أثينا، غادر بلاده مع الأسطول الأغريقي الذي أقلع لأحضار هيلينا أو تدمير طرواده، وكان أوديسيوس صاحب أكبر دور في المعركة

(*) دون كيخوت: ـ دي لامانشا ـ عنوان رواية كتبها سرفانتس بأسلوب ساخر، يهاجم فيها الروايات المغرقة في الخيال. لاقت نجاحًا كبيرًا عند ظهور جزئها الأول سنة 1605، والثاني سنة 1615.

(**) الأوذيسة: أحدي ملحمتي هوميروس، وتتكون من أربعة وعشرين: نشيدًا.

خلال سنوات الحصار العشرة وكان هو صاحب فكرة الحصان الخشبي الذي أنهى المعركة لصالح الأغريق وعندما عاد الأسطول بعد ذلك قابلته عاصفة في الطريق، وغرقت مركب أوديسيوس ومات جميع جنوده فيما سبح هو حتي انقذته آلهة اسمها (كاليبسو) ونقلته إلي جزيرتها المنعزلة وكان قد قضى تسع سنوات أخرى في تلك الجزيرة عندما تبدأ الملحمة.

وهومير يقسم عمله قسمين متعادلين، فيصف في شطر الملحمة طريق العودة إلي أثيكا بالنسبة لاوديسيوس ويصف في الشطر الثاني كفاح (بانلوب) ـ فيما هي تنتظر عودة زوجها ـ ضد العرسان الذين تجمعوا يخطبون ودها، ثم يلتقي الشطران في النهاية ـ كما يلتقي الزوجان ـ خلال عملية الأنتقام الدموي الذي يمارسه أوديسيوس.

ورغم احتمال الخطأ فأنا سأقصر الحديث عن قسم الرحلة وحده، وهو ذلك القسم الذي يبدأ بقرار (زيوس) لكي يعود أوديسيوس إلى وطنه فتنزل الربة أثينا والرسول هرمس لتنفيذ ذلك القرار.

ويبدأ أدويسيوس رحلة العودة التي دامت سنة كاملة ووصل خلالهما مرتين إلى شواطئ أثيكا ثم أعادته الريح إلى عرض البحر لكي يحاول مرة أخيرة في مركبٍ ملك فيكيا، وهذا القسم يبدأ بمأدبة عشاء تقيمها ـ كاليبسو ـ التي يسميها هومير آلهة أو جنية في وقت واحد ـ لرسول الأوليمب هرمس، ثم تسأله عن سبب زيارته:

(ماذا دعاك إلى هنا أيها الرب ذو الصولجان
الذهبي.. يا ضيفي الشريف.. وسيدي؟ محققة
رغباتك كلها)

وعندما يخبرها هرمس بقرار (زيوس) تبدأ كاليبسو أولاً في أعلان التمرد ثم تخضع في النهاية وتتخلى عن أوديسيوس لكي يبدأ رحلته، وهذا أول رمز متكامل لطبيعة التناقض الكامن وراء الرحلة كلها. فكاليبسو أنقذت أوديسيوس من الموت غرقًا وأحبته وكانت تزمع أن تعطيه (اكسير الحياة) لكي يعيش معها إلى الأبد، ولكن إرادة زيوس ـ وهو أعلى رب في الأولبمب ـ تتدخل لتقلب كل خططها دون أن يبدو ذلك في صالح أحد وينطلق أدويسيوس على ظهر طوف صغير صنعه بنفسه لا يلبث أن يغرق لكي يصل أخيرًا ـ بمساعدة من إله البحر ـ إلى جزيرة مغمورة حيث تقابله (ناويسكا) وتدّله على قصر أبيها الحاكم وهنا يروي أوديسيوس ما كان قد حدث قبل أن يصل إلى جزيرة كاليبسو، منذ تسع سنين مختتمًا بذلك أهم قسم في سنوات الرحلة.

والملاحظ أن السندباد فعل ذلك أيضًا، وكان ـ مثل أوديسيوس ـ قد قام برحلاته خلال عشرين عامًا متتابعة، ثم قام بروايتها بعد ذلك لرجل حمال اسمه (السندباد البري)، وقد قابل ـ مثل أوديسيوس ـ عملاقًا من أكلة لحوم البشر، حبسهم في كهفه وطفق يلتهمهم على فترات حتى قام السندباد بادخال سهم محمي بالنار في عين العملاق الوحيدة، وهذا ما فعله أوديسيوس بعد أن سقى العملاق خمرًا حتي سكر وهي حيلة يذكرها السندباد في موضع آخر عند حديثه عن (شيخ البحر) الذي جثم فوق أكتافه حتي خمرّ له عنبًا في الشمس ثم سقاه حتي سكر وقتله، وكان رد فعل العملاق واحدًا بالنسبة

للقصتين، ولكن أوديسيوس يدرك في النهاية أن العملاق كان ابن أحد الآلهة وهذا ما يغفله السندباد فلم يعد ذلك مفهومًا في القرن العاشر الميلادي.

ولكن أحداث القصتين تواليان التتابع بعد ذلك فيقابل أوديسيوس كركة وهي امرأة ونصف آلهة . كانت تحيل الملاحين الذين يطأون جزيرتها إلى خنازير، فيما يذكر السندباد حيوانًا آخر في محاولة لتجنب ذكر اسم الخنزير، ويتحدث الأثنان بعد ذلك عن شعب همجي من أكلة لحوم البشر.

وفي الواقع إن المقارنة بين أوديسيوس والسندباد تحتمل أكثر من ذلك، واكتفي مضطرًا إلى أن أتخلى عنها هنا لكي أمضي في طريق هذا البحث وحده وأشير إلى توافق أبعاد الصورة بين القصتين ـ مما ألزم وحدة الرؤيا الشعرية في كلا العملين ـ دون أن تصبح أحدى القصتين نسخة من الأخرى.

وقد كان ثمة أستاذ مستشرق يقوم بهذه المقارنة في جامعة هامبورج، وأذكر أنه مضي إلى حد القول بأن السندباد مجرد ترجمة حرة للاوديسا، وأذكر أنه استدعاني(*) للعمل معه لكي نثبت هذا الأقتراح، ولكن الدراسة البسيطة لأبعاد الصورة أثبتت عكس ما كان يعتقده، ولم يكن ثمة طريق أكثر يسرًا ووضوحًا من تحليل أبعاد الصورة على هذا النحو:

1 ـ بالنسبة للأوديسا:

أ ـ المكان ـ ثم أختياره بالبحر.

(*) خلال وجود النيهوم للدراسة العليا بألمانيا سنة (1963 - 1964).

ب ـ الحقيقة ـ قرار زيوس بعودة أوديسيوس.

ج ـ الأثر ـ أثبات الحقيقة بالعودة نفسها.

2 ـ بالنسبة لرحلات السندباد:

أ ـ المكان ـ تم اختياره بالبحر أيضآ.

ب ـ الحقيقة ـ أن المرء لا يستطيع أن يتحدث عن قرار ميتافيزيقي معين نظرًا لانعدام الإشارة إلى ذلك كلية، ولكننا مضطرون إلى الإشارة إلى أن أهداف الرحلة كانت التجارة والربح المادي ثم السياحة.

ج ـ الأثر ـ اثبات الحقيقة بحدوث الربح والخسارة.

وبدا الفرق في النهاية واضحًا، فالسندباد كان تاجرًا، ولم يكن ينسي ذلك حتي في أكثر المواقف حرجًا، فبينما قام الهنود بدفنه حيًا مع زوجته تنفيذًا لشعيرة دينية كان هو يبحث عن منفذ للهرب، ولم يتورع عن قتل المرأة التي دفنت مع زوجها، وعندما دلّه الثعلب على فوهة المقبرة لم ينس السندباد أن يأخذ معه (كل ماغلا ثمنه وخف حمله)، ثم يسقط بعد ذلك في وادي الحيات، وفيما كانت تلك المخلوقات المريعة تطارده بالليل يقضي هو النهار في جمع الزمردات النادرة، وهذا شئ لا تشير إليه الأوديسا أبدًا من قريب أو بعيد.

وانفراد السندباد بهذه (الحقيقة) هو وحده الذي سوف يعطيها لحظة الخلق المنفرد بعيدًا عن الأوديسا فيما يختص بالعودة، وفيما يستلقي أوديسيوس على شواطئ أثيكا في النهاية وحيدًا ومتعبًا، تكون مراكب السندباد تتوارد على مرافئ البصرة ممتلئة دائمًا بمزيد من الذهب والثياب.

وإذا كان الاتفاق قد حدث فعلاً فقد إنحصر بصورة محددة وعلى الدوام في (المكان) وحده لأن العملين معًا اختارا نفس المكان، وهو مجرد جزء من الصورة الكلية. ولا أعتقد إنه كان من السهل الخروج من لحظة الوهم التي عاشها ذلك المستشرق لو انه سلك طريقًا آخرًا غير هذا التحليل البسيط المباشر لأبعاد الصور الثلاثة، وقد قال لي يومئذ ضاحكًا: إن الأمر يشبه وصفة طبية بدائية، ويشبه جدول الضرب الذي نعلمه للأطفال، ولكنني أعتقد أنني قادر على رؤية الفرق الآن بصورة مرضية.

والملاحظ أن الأوديسا تفتقر فعلاً إلى ذلك العنصر الذي توفر في ملحمة السندباد وأعطاها لونًا خاصًا لا تخطئه العين، فالسندباد كان تاجرًا، وكان يغامر لكي يحقق كسبًا ماديًا معينًا، وسواء كان تحقق الأثر بالربح أو الخسارة فقد ظلت الحقيقة دائمًا قائمة بالنسبة لأهداف المغامرة ذاتها، أما أوديسيوس، فقد كان ـ بغض النظر عن قرار زيوس ـ مجرد رجل يحاول العودة إلى وطنه، وما دام ذلك قد تقرر فلم يكن ثمة مفر من تحقق العودة بشكل من الاشكال، وهكذا بدت متاعب الرحلة في غير محلها في كثير من المواضع بينما هي في قصة السندباد تشكل الثمن الحقيقي للنجاح ذاته، فأوديسيوس يسير طبقًا لخطة قدرية معينة تقررت نتيجتها مقدمًا، واذا كان قد لاقى متاعبًا في الطريق، فإن ذلك ـ في أحسن الحالات ـ مجرد محاولة شعرية للتشويق وابراز صفات البطولة التي كانت معروفة بدورها منذ حصار طروادة، أما السندباد فلم يكن يملك خطة معينة للرحلة لأنه كان بعكس أوديسيوس

ينطلق خارج وطنه على الدوام، وكانت كل رحلة تبدأ من البصرة، بينما بدأت رحلة أوديسيوس من خارج وطنه، ولذا فإن (أهوال السفر) تبدو في قصة السندباد ثمن النجاح نفسه وليست مجرد تشويق في سياق القصة.

وهذا يتضح إذا أشار المرء بالخطوط إلى رحلة الرجلين، فبينما يسير السندباد في خطين يمثلان الإنطلاق إلى الخارج ثم العودة إلى الوطن يسير أوديسيوس في خط واحد يمثل العودة وحدها، واذا كانت الرياح قد أرجعته مرتين إلى عرض البحر فإن ذلك لا يمكن اعتباره انطلاقًا إلى الخارج بقدر ما هو جزء من متاعب الرحلة.

وهذا هو أول الفروق التي تقررها (حقيقة الصورة).

والفرق الثاني يتضح في تاريخ القصتين بعد ذلك، فبينما تظل شخصية السندباد ثابتة على الدوام تمثل التاجر المغامر المعقد بمواهبه وحظه، تظل شخصية أوديسيوس تتأرجح طوال ستة وعشرين قرنًا بين أكثر ما عرف أدب العالم من نماذج أخلاقية بالغة الثراء، فيعلن افلاطون في القرن الخامس أن أوديسيوس كان ـ بأحسن الفروض ـ مواطنًا غير صالح، وبعد ذلك بقرن كامل تصبح مغامرات أوديسيوس (شيئًا باطلاً عدائيًا)، وعندما يبدأ القصاصون في إثارة سيرته بين مواطني أثينا ـ الذين أدركوا الآن عقم الحرب في طراودة ـ يلتزمون جانب الحذر فلم يعد أوديسيوس بطلاً حقيقيًا في عيون الأثينيين الباحثين عن نماذج أخلاقية أكثر ارتباطًا بثمرات الفلسفة، وعندما يكتب (فرجيل)(*) سيرته للرومانيين يصفه

(*) فرجيل : أشهر شعراء الرومان، عاش في الفترة (19 - 70 ق . م)، له ملحمة (الإنيادة) قلد فيها الأوديسة والالياذة.

(بالخبث)، وهي صفة سوف يبرزها شكبير بعد ذلك بصورة أكثر وضوحًا ودقة بينما يشرع (بايرون)(*) في مدحه بغير تحفظ، ويجاريه (شيلر)(**) في ذلك مفردًا لاوديسيوس عدة قصائد رئيسية بالأضافة إلى الإشارة المتوالية إليه في (عذراء أورليانز أو جان دارك) وفي (اللصوص) وأغنية (إلى العصور الذهبية)، بينما يضعه (جوته)(***)، (نصب عينيه) بطريقة لا تقبل الشلك عندما يكتب (فاوست) في أواخر القرن نفسه، ويصل أوديسيوس إلى ذلك بطريقة مباشرة، فيبدأ في أعلان الحرب على طواحين الهواء في دون كيخون، بينما هو سفطائي أصيل في القرون الرابع، ونبيل عجوز ماكر في القرون الوسطى، ومواطن لا منتمي بالنسبة لويلسون(****) ومواطن صالح عادي يجلس في احد البارات ويفكر في أحزانه بالنسبة لكولريدج(*****).

وإن المرء ليمكنه أن يتتبع أوديسيوس في كل عمل أوربي مهم، ويجد دائمًا شيئًا ما ليقوله، ولكنني مضطر إلى أن أتوقف

(*) جورج جوردن بايرون: شاعر انجليزي، من كبار شعراء الحركة الرومانسية ولد سنة (1788) وتوفي سنة (1824).

(**) شاعر وفيلسوف الماني مشهور ولد سنة (1759) وتوفي سنة (1805)، طغت الناحية الفلسفية والمثالية على قصائده.

(***) يوهان جوته: شاعر وروائي ألماني، ولد سنة (1749)، وتوفي (1832)، يعد من أعظم أدباء ألمانيا وأهم شعرائها. من آثاره (الديوان الشرقي)، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي.

(****) كولن ويلسون: كاتب انجليزي معاصر أشتهر بكتابه (اللامنتمي) الذي صدر سنة (1956)، وبمؤلفاته الأخرى فيما بعد.

(*****) صموئيل كولريدج: شاعر وناقد انجليزي، من قادة الحركة الرومانسية في انجلترا. ولد سنة (1772)، وتوفي سنة (1834).

عند هذا الحد لأشير مرة أخرى إلى أن هذا كله حدث نتيجة لفردية (الحقيقة) في الصورة ذاتها، وإن ذلك لم يحدث بالنسبة للسندباد لأن ذلك البعد عن الصورة كان أكثر وضوحًا وأكثر تحديدًا ودقة.

فقد كان السندباد تاجرًا فقط، ولم يكون أوديسيوس شيئًا واحدًا محددًا بأي حال، وأذا تتبعه المرء في الألياذة ـ وهي أول وثيقة تذكر اسمه ـ سوف يجده دائمًا (داخل نطاق الجماعة).. فهومير لا يعطيه فرصة واحدة لكي يختلي بنفسه ويربطه ربطًا لافكاك منه بهدف الجماعة الكلي الذي تمثل في غزو المدينة بأية طريقة فأوديسيوس هو المحرك الحقيقي للمعركة كلها رغم إنه أقل أبطال الأغريق قدرة على الحركة، ونحن نجد (أخيل) يختلي بنفسه ويحدد مطالبه وكذلك يفعل أباكس وبروتوكلس وميثولوس والآخرون جميعًا ماعدا أوديسيوس فهو لا يظهر داخل مجموعة، ولا يظهر ليتحدث عن المعركة بطريقة ما، دون أن يفصح عن أي شئ خاص به، وهذا يدل على أن هومير كان يدخر ذلك للأوديسا ويدل على أنه كان يزمع أن يكتب الأوديسا بعد الفراغ من حرب طراودة مباشرة.

وهذه نقطة هامة لمواصلة البحث في هذا النموذج الذي عرضه هومير بعد ذلك بالتفصيل، ولتكن الصفحات التالية خاصة بهذه الدراسة من أجل متابعة البحث في شخصية أوديسيوس، فأنا أعتقد أن ذلك سوف يقودنا إلى نتيجة أكثر حكمة من مجرد الفروض البلاغية.

11

.. وبالنسبة للألياذة(*) فقد تابع هومير حصر أوديسيوس ضمن نطاق المعركة ذاتها وأعطاه أربع مواقف رئيسية انتهت باقتراحه فكرة الحصان الخشبي وإنهاء المعركة لصالح الاغريق، والواقع إن متابعة هذه المواقف الأربعة تقود المرء في النهاية إلى نقطة رئيسية أخرى تتمثل في عودة هومير بعد ذلك ليكتب رحلة التسع سنين التالية في نطاق مختلف تمامًا، فالربة أثينا ـ التي انت توالي معاضدتها للأغريق تبدأ حرب طروادة دون أن تكون لديها أية أهداف واضحة غير الانتقام من باريس ـ ابن باريام وتحقيق النبوءة المقيتة التي نجمت عن اختيار باريس لأفروديت، بعد أن جاءته الربات الثلاثة: أثينا وهيلينا وأفروديت ـ لكي يحكم بينهن ويعطي التفاحة لأكثرهن فتنة وقد اختار باريس أفروديت، وغضبت أثينا وشرعت تصب

(*) أحد ملحمتي هوميروس، شاعر الاغريق، وهي تصف في مجملها حروب أثينا القديمة. تتكون من أربعة وعشرين جزءاً. ترجمت إلى معظم لغات العالم.

لعناتها على شعب طروادة كله، ثم حرضت الأغريق على الحرب بعد أن فشلت سنارة أوديسيوس إلى بريام.

وهذه بداية المعركة، ولكنها ليست بداية قيام العلاقة بين أوديسيوس، بل إن نهاية الحرب ذاتها، وأخلاص أوديسيوس في محاولة تدمير طروادة وتحقيق النبوءة هو الذي أذن بقيام تلك العلاقة المتينة بين أثينا وزيوس من جهة وبين أوديسيوس من جهة أخرى، والتي سوف تبدأ بها الاوديسة مباشرة، وأهم ما في الأمر أن يلاحظ المرء أن مسرح هومير قد تغير بشكل جذري ونهائي عندما قرر أن يبدأ الأوديسة في نطاق تلك العلاقة الجديدة.

وأنا ألفت النظر هنا إلى أن الألياذة قد بدأت بموقف دفاعي تمثل في اختطاف باريس لزوجة حاكم أسبرطة، وأن الأوديسة قد بدأت بموقف دفاعي من نوع آخر تمثل في قرار زيوس بأن تقف أثينا وهرمس إلى جانبه حتى يعود إلى بلاده، وعبر الألياذة يعمل أوديسيوس وحده معتمداً على ذكائه ومواهبه في اختراع الآلات المعقدة وحكمته . وهي صفات سوف تصبح موضع نقاش في القرن الخامس وعصر إفلاطون عندما يتهم أوديسيوس بالدناءة والمكر والميكافيلية(*)، أما قدراته الحربية فليس ثمة إيماءات شديدة إليها في الألياذة وقد قام أوديسيوس بعبء السفارات الهامة كلها وأثبت فيما كان يجادل ببلاط ريام ثم على سفن أخيل ثم وراء نبلاء الأغريق الهاربين

(*) نسبة إلى (ميكافيلي) صاحب كتاب (الأمير) أشهر الكتب السياسية في التاريخ، وفكرته تقدم في أساسها على أن (الغاية تبرر الوسيلة) مهما كانت قذرة . . وحقيرة.

إنه خطيب قدير شجاع، ولكنه ليس محاربًا خاصًا في مصاف أخيل . الذي استدعى الأمر لقتله تدخل الآلهة نفسهم . أو في مصاف هيكتور أو برو كلكس، ولذا فان الأشارة إلى أوديسيوس في الألياذة تظهره دائمًا داخل نطاق معين من المصلحة العامة في أخيل الذي اعتزل المعركة لأسباب خاصة وانطلق يطارد هيكتور المذعور حول الأسوار رافضًا كل دعوة للسلام ثم قام في غيظه العظيم بمحاولة تسلق السور حتى قتله أبوللو في النهاية، أما أوديسيوس فقد أظهر رغبة كبيرة في السلام عندما كان يحاول اقناع بريام بارجاع هليلينا إلى زوجها، وعندما بدأت الحرب احتملها للنهاية، وأفرغ جهده لكي يكسبها، وقام بكل عمل طلب منه حتى أعمال الجاسوسية والملاحة.

وأهم نقطة هنا: أن أوديسيوس كان يعمل وحده دون أية معونة خاصة من الآلهة أو من البشر، وقد تمثل ذلك في رفقي بريام لدعوته، ورفض أخيل لرجائه بأن يعود إلى المعركة ثم تمثل ذلك في رفض مقترحاته فيما يخص موضع الأسطول، وتوبيخه من قبل النبلاء جميعًا، ولكن أوديسيوس واصل العمل من أجلهم باخلاص عجيب حتى تقرر مصير الحرب ثم أقلع بسفنه دون أن يتوقف لسماع المديح، ولقد قال لاياكس عندما طفق يمتدحه: كف عن نفاقي، ودعنا ننطلق مثل صديقين لاعجوزين فإن المعارك لا تقرر مصيرها العجائز، ثم قال بعد ذلك لرئيس بحارته: أنشر قلاعنا، ودعنا نسمع هدير البحار، فأني لمشتاق إلى سماع صوت رجل. وكان يشير إلى ضيفه من سماع كلمات المديح التي طفق الجنود والنبلاء يخلعونها عليه

بعد إتمام فتح المدينة، والواقع أن هومير كان قد بدأ يعده لمرحلة السنين التسع التالية وهي سنين كاملة العزلة، قضاها أوديسيوس فوق جزيرة مهجورة محاطة بحراسة صارمة من قبل الحورية كاليبسو ، وكان نطاق الرؤية الشعرية قد تغير كله، ونمت ثمة علاقة جديدة بين أثينا وبين أوديسيوس وأصبح من اللزم أن تسير الملحمة الجديدة في طريق آخر مغاير للألياذة. وقد حدث هذا بصورة واضحة ومتوالية، حتى لم يعد من الممكن التعرف على صفات أوديسيوس القديمة تعرفًا كافيًا، وجاوزت الرؤية الشعرية نطاق الحرب الضيقة التي حددتها في طروادة. وانفتح المجال الآن أمام أفق إنساني أكثر رحابة وخصوبة، وقد نبع ذلك كله من تغير جذري حدث في جزء واحد من أجزاء الصورة، وهو ذلك الجزء الخاص بحقيقة الصورة ذاتها، فلم يعد الأمر ـ كما كان في الألياذة ـ مجرد محاولة قدرية لأعادة إمرأة إلى بيتها فوق أسطول من ألف سفينة، بل أصبح قرارًا إليهًا باعادة رجل إلى بيته طبقًا لخطة متناسية الأجزاء من العقاب والمغفرة، والفرق واضح: فبينما تنحصر مجهودات الأغريق في كسب الحرب، تمتد أهداف أوديسيوس لكي تشمل الرغبة في الخروج بأمان من شبكة المتناقضات القدرية نفسها، فأوديسيوس الآن لا يواجه طروادة ولكنه يواجه العالم كله ـ الممتلئ بالشرور والحيل ـ لكي يصل إلى غايته في النهاية، وهذا يستدعي قوة أكثر رسوخًا وحكمة من قوة البشر ولذا فقد بدأت الاودية بقرار إله ثم سارت في ضوء علاقة جديدة أحد طرفيها إله أيضًا وعندما يجلس أوديسيوس بعد ذلك في قصر الملك ويستمع إلى

الشاعر الأعمى ديمودكس يتغنى بفضائله في حرب طروادة تدمع عيناه فيما هو يقارن بساطة تلك الحرب بجانب أهوال الرحلة نفسها ثم يكشف عن شخصيته ويبدأ في رواية القصة من جانب واحد.

ونظرة عاجلة إلى المخاطر التي تعرض لها أوديسيوس توضح للمرء مدى التغير الذي طرأ على مسرح الملحمة كلها بعد أن تغير جزء واحد من الصورة الأصيلة التي عرضت في الألياذة، فقد بدت الأوديسة الآن شعّبتين رئيستين أحداهما تمثل (بانلوب) زوجة أوديسيوس وهي تقبع في قصرها في أثيكا وتواجه ضغط (الخطّاب) عليها لكي تتزوج أحدهم، ومن هذه الشعبة ينبثق خط جانبي آخر يمثله (تلماخوس) ابن أوديسيوس الذي قرر أن يخرج للبحث عن أبيه وهو في الواقع خط غير رئيسي في الملحمة، ولكن هومير يتخذه طريقًا لمضاعفة آلام بانلوب، ولتأمين طريق العودة بعد ذلك أمام أوديسيوس طبقًا لخطة محكمة تضعها الربة أثينا، ثم شعبة رئيسة تتمثل في مخاطر الرحلة ذاتها التي تتابعت على هذا النحو:

1- الوقوع في قبضة العملات بوليمنس.

2- اللجوء إلى ساحل ليبي والتورط في قتال مع شعب من أكلة لحوم البشر ثم الهرب في الصحراء إلى خليج سيرينا(*).

(*) اسم لمدينة «قورينا» الليبية، إحدى مدن العالم القديم، الشهيرة بفلاسفتها وشعرائها، وحضارتها. بناها الاغريق فى الجبل الأخضر الواقع شرق ليبيا، وهي اليوم مدينة (شحات).

3- الوقوع في قبضة كركة الساحرة وتدخل هرمس لإنقاذ أوديسيوس من تأثير السحر.

4- الرحلة المرهقة إلى منبع الارواح.

5- الاضطرار إلى المرور بالقرب من التنين سكيلا، وموت ستة من البحارة في أفواه التنين المتعددة.

6- إجتياز جزيرة ليمونس التي كانت تسكنها حوريات يجذبن البحارة بغنائهن ثم يقتلهن بالسحر.

7- غضب زيوس وقتل البحارة بعد أن قاموا بذبح أحد ثيرانه رغم تحذير كركة.

8- فتح الجراب الذي كان إيلوس قد حبس فيه الرياح وأعطاه إلى أوديسيوس، وهبوب العاصفة وإعادة السفينة إلى عرض البحر بعد أن كانت على شواطئ أثيكا.

9- إصرار الحورية كاليبسو على الاحتفاظ باوديسيوس فوق جزيرة أوجيجا، ذلك الأصرار الذي استدعى تدخل زيوس نفسه.. ثم صُنع الطافي، والرحلة التي إنتهت بحادثة الغرق، وانقاذ أوديسيوس من قبل إله البحر ثم مقابلة الملك الذي أعانه على العودة.

والواقع إن المرأ يستطيع أن يتتبع حدوث هذه المتاعب لكي يكشف عن الرموز القائمة وراءها، ويعيد صياغة الأوديسة بطريقة مغايرة، وسوف يكشف ذلك في النهاية عن احتمالات متعددة لتفسير شخصية أوديسيوس نفسه، ولكن الواضح أن الدراسة العادية لأجزاء الصورة داخل الملحمة تظهر في يسر

إن التغيير الذي طرأ على شخصية القصة ذاتها ـ رغم كليته ـ قد نبع أصلاً وبصورة أكيدة، من تغيير جزء واحد من أجزاء الصورة، وأنا أتذكر الآن تلك القصة الطويلة المشهورة باسم (سيف بن ذي يزن)(*) فهي أكثر قربًا إلى الأوديسة من السندباد، ولكن المرء يشعر بألفة تجاه السندباد وأوديسيوس ويرى التقارب أكثر احتمالاً وأن ذلك لينبع مباشرة من التقارب بين جزئيات الصورتين رغم الاختلاف الهائل في الكشف عن المصادر الحقيقية للأوديسة والسندباد، فأنا اعتقد أن ذلك سوف يحدث عن طريق دراسة تفصيلية لحدود الصورة فى القصتين. وسوف يبدو ذلك في النهاية: إن الأمر كله يخص الحدود الثلاثة من المكان والحقيقة والأثر، وإن التشابه الجزئي يحدث دائمًا عند اتحاد أي من هذه الحدود ـ مع حد مشابه في الصورة الأخرى ـ والتشابه أو عدمه يحدث في جزء من أجزاء الصورة.. أو في أجزائها جميعًا، وأن المرء ليلاحظ ذلك عندما ينصت إلى اثنين يصفان شيئًا واحدًا، فالاختلاف يبدأ دائمًا من اختلاف الرؤية إلى حد الأجزاء، لامن اختلاف الكلمات ذاتها، بل أن الكلمات مجرد تعبير عنه، ولذا فإن الناس يبدون تسامحًا في المناقشات قائلين بتفهم (هذه وجهة نظر) بينما ينعدم هذا التسامح كلية إذا كان النقاش يمس حقائق علمية أو رياضية، لأنه هناك لا توجد صور ولا انطباعات ولا أجزاء، ولا يمكن للمرء أن ينظر من زاوية تختلف عن زاوية الآخر، ولذا أيضًا فقد ارتبط الأدب في أذهان الناس بالخيال ـ

(*) بطل يمنى، سليل أحد بيوت ملوك حمير. ورد ذكره في السير الشعبية، واهتم بشخصيته عديد الباحثين العرب والمستشرقين.

وهي نظرة سليمة إلى حد قليل جدًا . وارتبط العلم بالعقل، والواقع أن الفن والعلم معًا مجرد نتاج للعقل وحده ولكن من زاويتين مختلفتين، أما الخيال فهو مجرد حاسة أخرى من حواس العقل مثل اللمس والشم والسمع ولكنها حاسة أكثر رقيًا وتعقيدًا.

وأنا أعتقد أن هذا كله يستحق النقاش، ولكنني مازلت مضطرًا إلى أن أتابع عرض الأمثلة لأقيس مدى قدرة دراسة الصور على تحديد قيمة النصوص الأدبية، ولابد أن أشير إلى أنني لن أعود للحديث عن أي من هذه الأقتراحات الجانبية، فالأمر كله بالنسبة لي وحدة مكتملة، وقد بدأت هذا البحث وأنا أعرف أن ما يعتقده الناس عن ارتباط الفن بالخيال مجرد فكرة خاطئة، وإن ذلك هو المرض الذي علينا أن نعالجه بصرامة وبصورة حاسمة، ولذا فقد أفرغت جهدي لكي أجد طريقًا يؤدي إلى إثبات أن الفن نتاج محكم لحظة محكمة هدفها خلق الانطباع والتناسق بين الأفكار واعتقد أننى وضعت يدي على شيء ثمين عندما أرغمت نفسي على أن أتخلى عن دراسة ذلك الجمال السطحي الذي تظهره الكلمات لأمضي مباشرة وراء أجزاء الصورة نفسها، وقد أعانني ذلك على تفهم كثير من النصوص بصورة أفضل، ووضع يدي على نقاط ما كان بوسع أية دراسة للأسلوب أو للبلاغة أن توضح مداها، وأنا أعتقد انني سأتابع هذا الطريق إلى نهايته، وسوف أوالي عرض الأمثلة ودراستها حتى يتضح الأمر أمامي بطريقة حاسمة أو على الأقل أكثر قبولاً للفهم فيما يخص قيمة النصوص الأدبية.

وإذا كان الحديث عن هومير قد طال قليلاً فأنا لا أستطيع أن انتقل إلى فترة أخرى دون أن أعرض لأسطورة بروميثيوس لأرى بداية الرؤية الشعرية التى أمدت هومير بمعظم صوره وأكثرها خصبًا ونماء، ولأختبر مدى قدرة تلك الصور على خلق التناسق داخل العمل الفني نفسه، وأنا آمل أن يقودنا ذلك خطوة إلى الأمام.

12

.. وأسطورة بروميثيوس(*) تبدأ في معظم المصادر بداية شعرية:

(خلقت السموات: وانحسر البحر عن الحقول،
وفي الماء تلاعبت الأسماك، وفي الجو تغنت الطيور،
ووردت المخلوقات كلها على النبع..)

وقد بدأ الأنجيل نفسه بهذا النص الشعري (وكان روح الله يرف على وجه الماء) ثم أشار إلى خلق الأنسان باعتباره مرحلة نهائية لتدرج (القيمة) بالنسبة للمخلوقات الأخرى، وقد فسر (داروين)(**) ذلك (باتجاه وظائفها، فبدت بمرحلة الأنقسام

(*) هو العملاق الذي حمل النار إلى البشر، وفقاً للاساطير اليونانية القديمة، فعوقب على فعلته بتقييده إلى جيل، أي أن حرره منها (هيراكليس) أشهر ابطال اساطير اليونان والرومان.

(**) تشارلس داروين: عالم انجليزي، ولد سنة (1809) وتوفى سنة (1882)، اشتهر بنظريته العلمية عن (أصل الأنواع).

عبر منظم اتخذته الخلايا حيال مدد، ثم مرحلة النمو الذاتي حتى تطلبت في النهاية خلق العقل نفسه) ولكن المشكلة بالنسبة لبروميثيوس أقل تعقيدًا، فقد اعتبرت الآلهة قصة الخلق غير منتهية إلا إذا وجدت الحلقة المفقودة بينه وبين الأله، وقد قرر زيوس أن يقوم بذلك على مرحلتين متميزان الأسطورة الأغريقية عن كل الأديان التالية.. فالخلق قد تم كله بطريق مباشر بالنسبة لمعظم الأديان، ولكن بروميثيوس - أو المخلوق الأول - لم يكن إنسانًا في الميثولوجيا الأغريقية بل كان إلهًا، وقد قام بدوره بعد ذلك بخلق الأنسان نفسه، وهذه نقطة الخلاف التي سوف تناقشها الكنائس المسيحية باعتبارها مشكلة تمس قداسة الثالوث، فالرب زيوس خلق بروميثيوس من نسل الآلهة العملاقة - الذين تم طردهم بعد ذلك من السماء - ثم فرض على بروميثيوس أن ينزل إلى الأرض، وإذا كان هذا يشبه قصة طرد الشيطان في الإسلام، فإن الأمر يختلف هنا لأن الأسطورة تعتبر بروميثيوس إلهًا حقيقيًا وتعتبر (معصيته) مجرد قرار قدري سابق من قبل إرادة زيوس، وهذا يذكّر المرء بمعصية آدم في بقية الأديان، ولكن الأمر يتضح عندما تقرر الأسطورة أن بروميثيوس (قد جمع الطين وماء النهر وصنع إنسانًا على هيئته ولم يستطع أن ينفخ فيه الروح) فمن الواضح أن بروميثيوس كان مزيجًا من إله وشيطان ومخلوق أكثر رقيًا من الأنسان نفسه، وهذه أول مرحلة في الخلق لإتمام الحلقة المفقودة بين الآلهة وبين الإنسان.

ثم تشير الأسطورة إلى أن خلق الروح ذاته جاء في مرحلة

متأخرة، وقد قامت به الرية - أثينا ربه الحكمة - تنفيذاً الأمر زيوس، ولكن الأنسان كان قد حمل في صوره (كل أنواع الخير والشر) قبل أن تُبعث فيه الروح، وهذا يتفق مع الأفكار الدينية الأخرى التي اعتبرت الجسد وحده مصدر الشرور كلها، ولكنه يختلف معها في اعتبار الجسد مصدر الخير أيضًا.

وأنا أعتقد أن هذه النقطة أكثر أهمية من سواها في تفسير ذلك التناقض المحير الذي سوف نلمسه في علاقات الآلهة والبشر عبر أعمال هومير الشعرية، فالإنسان الأغريقي لم يكن ينتمي إلى آلهة الأولمب مباشرة، وقد نظرت إليه هذه الآلهة باعتباره (غريبًا) وقبلت قرابته أو رفضتها على أساس هذه العلاقة، وكان الأمر كله مجرد صراع بين جنسين: جنس الآلهة المتكامل، وجنس الإنسان الملئ بالنواقص. فيما كان بروميثيوس نفسه يمثل مرحلة متوسطة سوف تبرز بعد ذلك باسم (السوبرمان) وتبدو بصورة باهتة في أسطورة هرقل ثم تتكامل في العصور التالية، ويشير إليها كولريدج باعتبارها ممثلة لطرفي الصراع بين الخير والشر، وهو يشير بذلك إلى أن بروميثيوس كان نبيًا.

والواقع أن المرء يمكنه تتبع بروميثيوس في هذا الاتجاه ليكشف عن صفاته الألهية والبشرية، ويجد فيه صورة تقريبية للنبي موسى، ولكن هذه دراسة من نوع آخر، وأنا لا أهتم بها إلا بقدر ما تتيح لي من الرؤية الجيدة لكي أفهم أبعاد الصورة ذاتها.

والذي تجدر ملاحظته أن بروميثيوس وقف موقف (المحامي) عن الجنس البشري في أول أجتماع عقدته الآلهة

لتحديد علاقتها بالمخلوق الجديد، بل إن بروميثيوس تجاوز موقفه وحاول أن يقوم بخديعة القرابين ولكن زيوس إكتشف لعبته وقال له ـ مما يشير مرة أخرى إلى قصة الشيطان ـ (ألا تستطيع أن تتخلى عن الكذب والخداع مرة واحدة!)، وكانت تلك المحاولة الطائشة سببًا في حرمان الإنسان من معرفة سر النار، الذي سوف يجر بروميثيوس بدوره إلى معصية أخرى.

والملاحظ أن خلق (حواء) قد تم باعتباره عقابًا للإنسان، فبعد أن سرق بروميثيوس النار من عربة الشمس، لم يعد في امكان زيوس أن يحتفظ بسرها، ولذا فقد قرر أن يترك الإنسان يستعملها، ولكنه قرر أن يفرض عليه عقابًا أبويًا صارمًا، وقد استدعى ذلك خلق (حواء) أو (باندورا) كما تسميها الأسطورة مشيرة إلى ما تمتعت به تلك المخلوقة الجديدة من هدايا الآلهة جميعًا ـ فاسمها يعني (التي نالت هدايا الجميع) ثم قادها هرمس إلى قصر (إبيميتس) وهو أخ بروميثيوس نفسه، وكانت مهمة باندورا (أن تحمل إلى الإنسان كل أنواع الألم).

واكتملت صورة العالم ـ كما هو الآن ـ عندما قامت باندورا بفتح الصندوق الذي أحضرته معها من الأوليمب، فقد انطلقت منه كل أنواع الأوبئة والمرض والحيوانات المؤذية الأخرى ولم يكن ذلك الصندوق والجفاف والشرور يحوي شيئًا طيبًا واحدًا سوى (الأمل).

وهذا يشبه قصة الطرد من الجنة، ولكن الملاحظ أن (حواء) قد تم خلقها في الأوليمب، وقد صنعها (هيفيتس) ـ إله فن الحدادة ـ وأسبغ عليها الآلهة الأخرون كل نعمهم وعطاياهم،

في مقابل موقفهم العدائي من بروميثيوس، وهذا يقرر حقيقة جديدة وهي أن الطرد من الجنة قد تم طبقًا لخطة إنزال العقاب بالرجال وحدهم، وقد تمثل ذلك في معاقبة بروميثيوس وربطه على قمة جبل من قبل (هيفيتس) نفسه ثم تسليط الصقر الهمجي ليأكل قطعة من كبده كل يوم، وإذا كان خلاصه قد تم في النهاية بمرافقة زيوس، فقد ظل بروميثيوس يحمل خاتمًا حديديًا في يده وقد تعلقت فيه قطعة صغيرة من حجر الجبل إشارة إلى أن العلو ليس كليًا، وأن العقاب سيظل قائمًا.

وأنا أستطيع أن أبدأ من هنا لكي أشير إلى أن الأساطير في الغالب تتخذ طابعًا تفسيريًا، بمعنى إنها محاولات لتفسير مظاهر معينة تتم في غير نطاق المعرفة اليقينية، فالأسطورة كان دائمًا محاولة لفهم المظاهر الغامضة ومحاولة لتفسيرها، وكلما كبر نطاق المعرفة ضاق نطاق الأسطورة كما يحدث الآن في عصرنا، ولذا فقد تغيرت الاساطير عبر الأجيال تبعًا لزيادة المعرفة، وأضيفت إليها حواشٍ تكميلية أملتها الظروف الجديدة، وأنا أعتقد أن ذلك نفسه حدث بالنسبة لأسطورة بروميثيوس، ولكن من المؤكد أنها وصلت إلى عصر هوميروس بصورتها السابقة، وأن المرء يستطيع أن يواصل البحث في اطمئنان لكي يضع يده - بدرجة ما من الوضوح - على مصادر التناقض في علاقة الآلهة والبشر عبر الألياذه والأدويسة.

فالصورة التي كان يملكها هومير عن خلق العالم وموقف الآلهة من البشر لم تكن تتجاوز تفاصيل أسطورة بروميثيوس، وهي صورة أكثر أجزائها وضوحًا يظهر الآلهة كأطفال نزقين

مليئين بالحماس والمشاعر، وذوي قدرة لا حد لها على تحقيق أية معجزة، وهذا بالضبط ما يقوله هومير عنهم في كل أعماله الأدبية، وبالنسبة للإنسان فان هومير مرة أخرى يستمد معلوماته من أسطورة الخلق، ولا يكون في وسعه حينئذ أن يفصل الأنسان فصلاً حقيقيًا عن الآلهة، بل إنه يستعير حلاً آخرًا ـ سبق أن قدمته اسطورة هرقل ـ ويجعل كثيرًا من أبطاله في نقطة الوسط بين الآلهة وبين البشر، وهو يفترض بذلك إن أي تزاوج بين إله وبين بشري سوف ينتج مزيجًا من الأثنين.

وأنا أعتقد أن ذلك هو مصدر الغموض في العلاقات الفردية والجماعية في الألياذة بوجه خاص، ومصدر الحيرة التي يحسها المرء تجاه أعمال هومير، فالأنسان ـ كما نعرفه الآن ـ كان شيئًا آخر يتدرج على هذا النحو:

1- إنسان نتج من تزاوج بشري، ويمثل غالبية الناس.

2- إنسان نتج من تزاوج بشري أولته الآلهة رعاية خاصة ويمثل طبقة النبلاء والحكام مثل هيكتور وبريام وأوديسيوس.

3- إنسان نتج من تزاوج بين إله وبين بشر، ويمثل نوعًا خاصًا جدًا من الأبطال مثل أخيل وممنون.

وقد كان من الصعب تحريك هذه النماذج المتباينة داخل ميادين القتال والصراع دون الوقوع في تناقض صارخ، وأنا أشير بوجه خاص إلى المبارزة التي حدثت بين أخيل وممنون، فقد كان كلاهما إبنًا لأحد الآلهة، ولكن أحدهما كان لابد أن يقتل الآخر، ولذا فقد حاور هومير كثيرًا قبل أن يقرر ـ بدافع

تعصبه للإغريق ـ أن يترك أخيل يقتل خصمه العظيم، وقد أشار إلى ذلك بايجاز متعمد لأن التفصيل في الواقع غير ممكن بأي حال.

وثمة ملاحظة أخرى فإن هومير رغم مدحه المتواصل لأبناء الآلهة لا يتيح لهم فرصًا حقيقية لاتخاذ قرارات حاسمة، فالأعمال النهائية يقوم بها دائمًا أبناء البشر فقط، وهذا يتضح عندما يفكر المرء في صراع أخيل لعبور أسوار طروادة، فقد لقي مصرعه هناك (لأن الآلهة قد قررت أن يقوم بذلك رجل بشري لانصف إله) كما أخبر أبوللو قبل أن يقوم بقتله.. ثم أعطى هومير هذا الشرف لأوديسيوس.

وذلك كله يتم عن شكوك هومير في صفات الإنسان الإلهية ذاتها مما أضطره في النهاية إلى أن يقرر نظرية القدر بصورة مبالغ فيها ويضع الإنسان نفسه كأداة لتنفيذ أغراض الآلهة.

وأنا أعتقد أن ذلك يقودني إلى تفهم أفكار هومير عن العالم بصورة أكثر يسرًا، ولكن الدراسة يجب أن تتجه إلى تحليل مصدر هذه الأفكار، وهو ما أشرت إليه في قصة الخلق نفسها، فالصورة في أسطورة بروميثيوس قد ضمت إلى جانب التفاصيل ثلاثة أبعاد رئيسة.. هي على التوالي:

المكـــان: 1- قبول الآلهة للإنسان باعتباره مخلوقًا تحتاج إليه الحضارة في الأرض.

الحقيقة: 2- خيبة أمل الألهة في ذلك الإنسان المخادع، وحدوث الصراع الذي انتهى بانتصار الإنسان والحصول على النار بطريق السرقة.

الأثــــر: 3- إنزال العقاب الذاتي ـ الذي جاء من الخارج في صندوق باندورا ـ ثم اتحد مع طبيعة الإنسان إتحادًا لاسبيل إلى الخلاص منه إلاّ بتقديم القرابين.

وهذه العناصر الثلاثه تحكم كل أعمال هومير بطريقة واضحة، تفسر كثيرًا من لحظات التناقض التي يصادفها المرء عبر تلك الأعمال، وهي ـ في الواقع ـ أساس طيب للقيام بدراسة منفصلة من شأنها أن تتبع تفاصيل الصور الجزئية عند هومير لإبراز هذه الحقيقة نفسها من طريق معاكس، وأنا أشير بذلك إلى ما حدث في بداية الألياذة عندما طفقت الربة أرتميس في قتل الأغريق بسهامها حتى رضى أغا ممنون أن يقدم لها إبنته إيفيجينيا قربانًا على مذبح المعبد، فقد كان أغاممنون قد أساء إلى أحد أصدقاء الربة أرتميس وأنزل العقاب فورًا حتى تم اعلان التوبة بتقديم القربان، وسوف يستمر الأمر على هذا النحو عبر الألياذة كلها يشده طرفان مهمان في الصراع: غضب الآلهة وتقديم القرابين، وإذا كانت أيفيجينيا قد فديت بكبش، فإن العقاب يظل قائمًا حتى يتم إعلان التوبة في النهاية.

والواقع أنني مضطر هنا إلى أن أنهي الحديث عن هذه الفترة بأكملها بعد أن إتضح مرة أخرى أن دراسة أجزاء الصور طريق جيد لتفهم النصوص التي تتصل بها، وإذا أتيحت لأحدنا فرصة لدراسة أعمال هومير على هذا الأساس فأنا أعتقد أن تلك الدراسة سوف تعطي نتائجًا أكثر حكمة من الأعتماد على نص هومير وحده.

أما بالنسبة لي فأنا ملزم بأن أنتقل إلى طرف الخط الأخر لكي أتابع أجزاء الصورة في أعمال شعرية أكثر تحديدًا من الأوديسة، ولأنني أريد أن أتخلص من تأثير الوزن والقافية فسوف أختار الأمثلة التالية من الشعر المترجم وحده.

وكل مثال جيد، سوف يقودنا خطوة إلى الأمام.

13

وعبر الأمثلة التالية أنا أزمع أن أتخلى عن تجزئة الصورة داخل حدودها الثلاثة لأن ذلك ـ في الواقع ـ عمل مفتعل يشوه نطاق الرؤية الشعرية إلى حد كبير، وإذا كنت قد إلتزمته حتى الآن، فقد كنت مضطراً إلى ذلك للخروج من منطقة الغموض التي تفرضها جدّة هذه الدراسة، ولتقديم فكرتي داخل منهج دراسي محدد.

ولكن الوقت قد حان الآن لكي أتجنب هذا الطريق، وأبدأ في دراسة الصورة كما تأتي بها الرؤية نفسها كلية وعميقة ومرتبطة، تمهيداً لأنهاء هذا البحث بترتيب النتائج ـ التي أعتقد أنني قد تعرفت عليها ـ بغض النظر عن لون المنهج نفسه.

والمثال الأول من صورة شعرية مكتملة الأجزاء، أبرز حدودها (عامل الوقت)، فقد أختارت الرؤية الحد الزمني

مباشرة لكي تبني فوقه الصورة بأكملها، ولابد أن أشير هنا إلى أن (الزمن) و (المكان) يرتبطان بطريقة منطقية داخل أي عمل فني - وإن ذلك هو الفرق الوحيد المعترف به بين الخيال الشعري وبين الخيال العلمي إذا صحت التسمية . فبالنسبة للرياضيات مثلاً يظل الأمر (خيالاً) كله . منفصلاً عن الزمان والمكان . داخل حقيقة علمية، ونحن عندما نقسم الأعداد أو نضيفها أو ننقصها إنما نفعل ذلك بخيالنا طبقاً لأفتراض علمي منفصل عن حدّي الزمان والمكان، ولكننا لا نستطيع أن نفعل ذلك عندما نقرأ أو نشاهد أي عمل فني.

ثم إننا لا نستطيع أن نفصل الزمان عن المكان، بل إننا لانفكر في ذلك فقط، وعندما يذكر المرء مأساة (روبنسون كروزو)(*) يتبادر إلى ذهنه فجأة أهمية عامل الوقت في القصة كلها، فقد اضطر إلى أن يبتكر ذلك ويواصل متابعته، وعندما أسر العبد المتوحش سمّاه (جمعة أو فرايداي) على الفور ليربط الحدث بالزمن ويعيد تناسق الرؤية التي كانت ستظل ناقصة ومستحيلة بدون ذلك التحديد الزمني.

وثمة حقيقة جانبية هامة، فقد قلت منذ حين أننا نقسم الاعداد ونضيفها أو ننقصها بخيالنا، رغم أن الرياضيات في ذاتها حقائق عملية معقولة، وأنا أعتقد أن ذلك نفسه يحدث بالنسبة للرؤية الشعرية بطريقة مغايرة في إتساعها فقط، وهذا ما دفع الناس إلى اعتناق تلك الفكرة الخاطئة التي تعتبر (الفن) كله وليداً للخيال الجامح، فنحن نستطيع أن نفترض

(*) شخصية خيالية شهيرة إبتدعها (دانيل ديفو) عن شخص عاش في جزيرة نائية بعد غرق سفينته، فكتب قصته التي استوحى أحداثها من أدب الرحلات.

وجود (عدد) مكوّن من ألف رقم ثم نشرع في تقسيمه على عدد آخر مكون من مائة رقم، ونظل بعد ذلك كله ـ ملازمين لفكرة المفعول دون أن يقول أحد إن ذلك (مجرد خيال) ثم تعتمد النتائج التي نصل إليها على أساس إنها (حقائق علمية) كما حدث بالنسبة لابتكار الجبر والكسور العشرية، وهذا الأمر نفسه يحدث بالنسبة للرؤى الشعرية، ولكن إرتباطها بعاملي الزمن والمكان يحرمها من ميزة التجريد الرياضي ويدرجها الناس في عداد الأفكار الخيالية الجامحة أو غير الجامحة.

وأنا أعتقد، أن هذا (الحكم) المتسرع هو السبب الذي يكمن وراء دراساتنا البلاغية كلها، وهو السبب في اتجاه النقد العربي اتجاهًا سطحيًا فوق وجه الكلمات وحدها بحيث نمت بعد ذلك كل التقسيمات المحيرة عن الطباق والازدواج والجناس والتورية والاستعارة وباقي القائمة الطويلة، فمما لا شك فيه أننا ما نزال ننظر إلى الأعمال الفنية على أساس إنها (وليدة الخيال)، وأنها تستطيع أن تقول ما تشاء دون احساس بالحرج، ومما لا شك فيه أن اتجاهنا إلى دراسة (السطح) قد نبع من عدم الثقة في المضمون نفسه، ومازلنا نقول (الأدباء والمفكرون) باعتبار أن الادباء يقومون بعمل آخر غير ما يقوم به المفكرون، بل إن كلمة (الأديب) بمعناها العربي لا توجد في أية لغة أخرى، وقد ترجمت في معظم القواميس بكلمة صاحب الرسائل "MAN OF LETTERS" وعندما ترجمت بعد ذلك بكلمة "ERUDITE" أصبحت بعيدة جدًا عن معناها العربي.

وإذا كان ذلك خطأ كله، فمما لا شك فيه ـ مرة أخرى ـ أن

أى منهج يبني فوق هذه الفكرة سوف يكون منهجًا عقيمًا، ولن يتمكن من فهم أي عمل فني فهمًا حقيقيًا مادام يعتبره (خيالاً) أو (افتراضًا) أو بكلمة صريحة (أكذوبة) معقولة.

إن العمل الفني رؤية عظيمة للوصول إلى غرض التعبير عن فكرة، وعلى النقد - عندنا - أن يتابع هذه المحاولة بطريقة أكثر جدية، فليس من اللائق في شيء أن يحترق قلب الفنان ونحن نفحص قميصه.

وفي الواقع، أنا أشعر بأنني ملزم الآن بأن أشير مرة أخرى إلى أن ارتباط فكرتيّ الزمان والمكان داخل الأعمال الفنية جدّ ضروري لكي يعرف القارئ سبيله خلال النص، وإلاّ أصبح حدوث الانطباع مستحيلاً كما هو الأمر بالنسبة للحقائق الجامدة الأخرى.

والمثال التالي يعطي أهمية خاصة (لعامل الوقت) ويجعله قاعدة الصورة من أجل تحقيق هذا الغرض ذاته، فالرؤية كلها تتركز في نقطة واحدة حيث تبدأ (الطبيعة في إعلان وفائها) عن طريق التجدد والخصوبة الدائمين في مقابل بقاء الإنسان القلق، وأنا أحب أن أشير - قبل أن أعرض النص نفسه - إلا أن الفكرة الأصلية وراء التفاصيل هي ابراز الثبات والجمال على أساس أنهما فكرتان تعلمهما الإنسان من الطبيعة وفي مقابل (الحب) الذي تعلمه من الله، وان اختيار عامل الزمن قد تم طبقًا لرغبة النص في الإشارة إلى النبل الإنساني الذي جعله يتعلم الحب والثبات رغم وجوده المهدد بالفناء في مقابل (وجود الطبيعة) القوي والخالد.

فالوجود هنا يمر بثلاثة مراحل: (وجود الإنسان) الفاني الصغير ثم (وجود الطبيعة) ـ وهو وجود أكبر وأكثر مقاومة للفناء ـ ثم (وجود الله) نفسه الذي لا يتغير ولا يفنى، وذلك كله داخل اطار (الحب والثبات العاطفي) الذي تستمده المخلوقات كلها من الله وحده، ولما كانت الفكرة كلها تتوقف على ايجاد الارتباط بين السماء وبين الأرض فإن النص يبدأ (باستعارة وتورية):

(في حقول السماء

أنا مشيت

والنجوم تملأ الأرض)

والنجوم هنا هي زهرة الجادوا ـ التي تنمو باعداد هائلة في فصل الربيع ملتمعة في ضوء النهار مثل نجوم حقيقية، والمعنى كله أن (المشي) قد حدث في حقول مليئة بزهور الجادوار، ولكن لأن الغرض هو ربط السماء بالأرض فقد جاءت الأستعارة هنا ثم التورية لتأدية هذا الغرض بطريقة شعرية.

ثم يعرض النص فكرة الترابط بين الأنسان والطبيعة:

(وعبر أعواد الشوفان الناضجة

ومواشير الضوء..

تفجرت زرقة سماوية

لا تدرك الكلمات غناها)

ويأتي الربط بعد ذلك مباشرة:

(السموات تنمو في كل قلب

فتغنيْ أيتها الزرقة المباركة

تغني بالعينين الودودتين
اللتين عادتا إلى أحلامي)

ومن الواضح إن النص يعرض فكرة الحب عن طريق طلب المشاركة من الطبيعة نفسها، وهو طلب يتجه إلى امتداح (ثبات الطبيعة) في مقابل فناء الإنسان:

(أيها الحبيب الكلي البركة
أنا متعب هنا..
وقد غرقت في دموعي
وليس ثمة لحظة من سلام..
سوى لحظة التفتح في حقول الجادوار
فخذ بيدي عبر الطرق الكثيرة)

ثم يقرر النص أن خلود الإنسان ممكن عن طريق الحب وحده:

(أنا أبقى.. في أرجوحة
عينين زرقاوين
في لحظة إيمان برئ
في قلب طفل)

ومن الواضح أن اختيار الزمن قد تمثل في العثور على فكرة التفتح، وهي رمز آخر لتجدد الطبيعة، وإن الحب نفسه قد اعتبر منحة الله للإنسان والطبيعة معًا لخدمة غرض التجدد، وإن النص قد إتجه لربط التفاصيل (الأرض والسماء والزهور والإنسان والحب والألم) لأظهار الفكرة النهائية التي عبرت عن الأمل في الخلود عن طريق لحظة الحب وحدها.

وأنا اعتقد أن النص قد عبّر عن ذلك بوضوح متناه، وانني لا أحتاج إلى مزيد من التفاصيل، وانني قادر الآن على أن اتجه إلى المثال التالي توطئة لمناقشة فكرة (العامل الزمني) بتركيز أكثر.

14

... والمثال التالي يعرض (العامل الزمني) من خلال حادثة الموت، حيث تنعدم كل لحظات الإثارة والترقب، ولحظات الأمل واليأس، وتصبح الحركة مفرغة عديمة الجدوى خالية من العواطف التي ترتبط عادة بمبدأ التجدد من حيث هو تغيير في الزمان والمكان معًا.

فالموت نهاية مجردة، وهو لا يمكن أن يصبح بداية إلا إذا تخلى الأنسان عن كل لحظات الإثارة وتقبل الموت نفسه باعتبار أنه وجه الحياة الآخر الذي يعرض ثباتها وخلودها في مقابل عدم الثبات، والتغير، والضآلة المعروضة فوق السطح. والموت فكرة خالية من العواطف والحركة. في مقابل الحياة، التي ترتبط في أذهاننا، بمبدأين هامين: العواطف والحركة، ثم ترتبط بعد ذلك بمبدأ التجدد الذي نلمسه في طلوع الشمس وغروبها وفي توالي الفصول وارتفاع المد وانخفاضه، مقابل

فكرتنا عن الموت باعتبار أنه وراء ذلك كله، ووراء التجدد، والفصول، والحركة.

وهذه بداية المثال التالي، فالمرء عندما يقف على حافة الموت يدرك فجأة مدى عقم الحيرة التي تنتاب الأحياء تجاه مظاهر التغير:

(كل الأشياء..
صارت بسيطة ومضحكه..
الحب.. والحياة..
وان كل شيء سيموت
صارت مضحكة..)

ثم يعرض النص، الطريق خلال الموت:

فاهدأ الأن أيها القلب
إهدأ..
فليس ثمة من يتبعك
وليس على الطريق سواك..
والنجم المعتم المحزون)

والأشارة إلى فكرة (العزلة) عمل رئيسي فى النص، فنحن لا نفهم الموت إلاّ باعتبار أنه (مصير فردي) بينما ترتبط الحياة في أذهاننا بفكرة المجتمعات والمشاركة، أما النجم المعتم فهو إشارة أخرى إلى الليل أو الظلمة التي نتصور الموت خلالها مرغمين، وليس ثمة سبيل إلى ربط فكرة الموت بغير الظلمة والعزلة رغم إننا في الواقع لاندري شيئًا حقيقيًا واحدًا عن طبيعة الموت سوى ما تمدنا به المقارنة الساذجة بين الحياة

وبين وجه الحياة الآخر، والفكرة منذ البداية وليدة الخوف الطبيعي من (المجهول) رغم محاولات الأنبياء في تشجيعنا على الخلاص من ذلك الخوف، وإذا كانت إبراز فكرة الموت كبداية من نوع بعض النصوص الدينية قد نجحت في أخرى، فإن ذلك النجاح لم يتحقق في الأدب بطريقة مرضية حتي الآن، باستثناء أعمال الصوفية في الشرق، ومازال الموت فكرة محزنة مظلمة في معظم النصوص، وهذا ما يحاول النص أن يعالجه هنا متعمداً.. فبعد أن أشار إلى (حافة الموت) أو (فكرة الأحياء عنه) باعتبار أنه ظلمة معزولة فجة، وأنه مجرد شيء مناقض للحياة على خط مستقيم، تقدم بفكرة مغايرة مؤداها أن الموت هو وحده (الفكرة الحقيقية الثابتة)، وأن الحياة ـ في مقابل ذلك ـ ظلٌّ صغير مخادع:

(فانشري عطرك فوق قبري..

يا أعشاب الوادي

التي لم تزهر من قبل

فأنا أموت الآن..

مثل ظل..!!)

والأشارة إلى أن الأعشاب لم تزهر من قبل، تذكّر المرء بقول فليمنج(*): (زهرة الجاردينيا السوداء.. التي تحتاج إلى خلود الأبدية لكي تزهر فوق عينيك»، فالحياة أقصر من أن تكون موسم الإخصاب.

(*) روائي انجليزي عاش في الفترة (1908-1964). مبتدع شخصية ـ جيمس بوند ـ من أعماله الادبية (كازينو رويال) و (من روسيا مع التحية).

ثم يعرض النص (حياة الموتى):

(المعاناة لا يعرفها الميتون

في هجوعهم العميق..

بعيدًا عن العالم

بعيدًا..

وفوقهم يطفو غبار الصيف

وبراعم الأغاني..

والشمس الضبابية)

ومن الواضح أن النص يحاول أن يربط بين الضوء والموت لكي يتمكن من مواجهة الحياة باعتبار أنها ظلمة وهمية، فالذين لا يعرفون المعاناة هم وحدهم الذين يتمتعون بالشمس والأغاني، أو بالضوء والأصوات، لأنهم - في خلودهم الهاجع بعيدًا عن العالم - قادرون على الخلاص من وهم عواطفهم المضللة.

وهذه نقطة إرتكاز النص. فبقاء الموت مفرغًا من (العواطف) هو الذي يعطيه صفة الخلود، ويعطيه بعد ذلك القدرة على الأحساس بمتعة هذا الخلود، أما الحياة فإنها تظل مفرغة - لا في مقابل (ضوضاء العواطف المتباينة):

(وتواصل الحياة تدفقها صامتة

عبر صرخات المبتهجين..

والذين يبكون بلا إنقطاع..)

ثم تعود فكرة تقبل الموت للخلاص من هذه الضوضاء:

(فانشري عطرك فوق قبري

يا أعشاب الوادي

التي لم تزهر من قبل)

والملاحظ أن النص قد عالج فكرته بثبات حقيقي بحيث ارتبطت صوره الشعرية إرتباطًا موصولاً ومتنافسًا مع (العامل الزمني) باعتبار أنه تغيير للمكان نفسه.. فظهرت فكرة (موسم الإخصاب) باعتبار أنها ربيع دائم لا تستطيع الحياة القصيرة أن تحتمل مداه، فافتقار الحياة إلى صفة الخلود يحرمها من القدرة على خلق الربيع، ويحرم الأحياء من إدراك هذه اللذة.

ثم بدا الزمن سبب الفوضى، فالأحياء يمارسون مختلف العواطف في (لحظات زمنية متغيرة) وإذا كان ذلك يحدث في الواقع نتيجة تغيير جزئي أو كلي في الظروف المكانية أو غيرها، فان التغير الزمني عامل مشترك وصفة دائمة بين كل التغيرات الطارئة.

وفي مقابل ذلك كله بدا الموت شامخًا فوق الزمن، وبالتالي فوق التغيرات والعواطف والظلال والإنسان نفسه، وسواء كانت تلك فكرة صائبة أو مجحفة، وسواء كان الزمن هو جوهر التغير الحادث في حياتنا.. أم أن ذلك شيء آخر مختلف، فإن مواصلة نقاش الفكرة هنا لم يعد ممكنًا في نطاق البحث عن أجزاء الصور الشعرية، بل أصبح شيئًا يخص الفلسفة وحدها، وأنا أزمع أن انتقل إلى مقال آخر بعد أن أشير إلى أن دراسة النص الماضي قد حققت إقتراحين:

الأول: إن الزمن عامل يمكن إضافته إلى أجزاء الصورة الشعرية لدراسة مدى الرؤية بثبات أكثر.

والثاني، إن الزمن مرتبط بحدوث التغيير إرتباطًا جوهريًا فيما يخص وحدتي المكان والأثر.

وقد قلت قبل ذلك إن الصورة الشعرية تنقسم في داخلها إلى ثلاث وحدات رئيسية: المكان والأثر والحقيقة، والذي أريد أن أضيفه هنا إن (عامل الزمن) هو الذي يحدث التغيير في الوحدتين الأولين بينما تظل الحقيقة حرة من ذلك التغيير تحت أية ظروف، وهذا ما يميز (الخيال العلمي) فبينما يفرضه الزمن يظل الثاني بعيدًا بعدًا كافيًا عنه بدافع عدم إحتياجه إلى عامل الزمن بأي حال، وأنا اعتقد أنني قد وقعت في التعقيد مرة أخرى، فلنخرج من هذه المنطقة إلى المثال التالي:

(ركد الزمن الآن..
فقد انتهت عطلة الأسبوع
وتمزقت جواربي المزينة
بزهور الجرلندة..
أثناء رقصة البارحة المجنونة
عطلة الأسبوع!! لماذا؟
إن الأحد يوم للصلاة
ولابتسامات المؤمنين المنعمة بالبركة..
أما أنا..
فسأظل أنتظر بترقب
وصول الغجرية التي حدثتني
عن ليالي الصيف وأغسطس)

وهذا النص منتزع من مفكرة فتاة في السابعة عشرة من

عمرها ـ وهي سن ذات إيدولوجية خاصة في أوربا ـ لأبراز فكرة المراهقة في مقابل تفاصيل البيئة والمعتقدات، وقد سلك النص طريقه خلال الإعلان عن (ركود الزمن) فجأة بمجرد إنتهاء عطلة الأحد، ورمز إلى أحداث العطلة بالجوارب الممزقة، وهو رمز جنسي محض، لكي يضع بعد ذلك هذا السؤال المحرج: هل يوم الأحد عطلة للجميع؟

وتأتي الأجابة على الفور بعد أن تعلن الفتاة المراهقة أنها تعتبر ذلك اليوم مجرد يوم آخر للكبار البالغين الذين حملتهم أعمارهم فوق مطبات المراهقة، أما بالنسبة لها فانها ماتزال مشحونة بأفكار الجنس، وسوف تظل تنتظر الفرصة للتعبير عن أفكارها، وبذلك تظل الكنيسة والأفكار الدينية في الطرف الآخر بينما تقف المراهقة وحدها ضد ذلك كله.. خالية اليدين إلاّ من الأمل في عودة الفجرية.

والذي يجدد ملاحظته هنا، أن النص قد اتخذ العامل الزمني وحده لإبراز فكرة (المراهقة) باعتبارها تغيير سببه الزمن، فجاء يوم الأحد ليرمز إلى الصلاة والكنيسة والعطلة، ثم ورد ذكر أغسطس ليرمز إلى تلك العواطف الحارة المتوترة التي تملأ صدر الفتاة المراهقة، وقد بدأ النص بالإشارة إلى (ركود الزمن) أو خلّوه من التجدد ـ مثل أي مستنقع ـ ليكون ذلك رمزًا في مؤخرة الصورة لملل المراهقة في تشابه الأيام في حياة الكبار.

وفترة المراهقة ذاتها رمز متكامل لما أشرت إليه في النص الأول من اعتبار الزمن جوهر التغيير الحقيقي في تفاصيل الحياة، ففي خلال (سنوات معينة) يتغير الطفل ليصبح

(مراهقًا) وتتغير معظم أفكاره عن العالم، وتتغير علاقته بهذا العالم نفسه، ثم (يمضي الزمن) وتمر عدة سنوات أخرى ليصير المراهق (مخلوقًا بالغًا) ذا إيدولوجية جديدة إلي حد كبير، وتعود أشياؤه جميعها لكي تتغير مرة أخرى.

وهذا ما عبر عنه النص باتخاذه (العامل الزمني) وحده قاعدة للصورة، فالمكان لا يصلح هنا للتعبير عن الشمول وصفة الثبات التي تعرضها القوانين الطبيعية العامة، والملاحظ أن ذلك قد حدث بصورة بديهية، فالفنان لا يقصد في الغالب أن يحدد رؤياه الشعرية بأن عامل معين، ولكن ذلك يبدأ في الخلق الفني نفسه، وهو - في الواقع - مقياس يمكن الاعتماد عليه في إظهار أصالة الرؤية أو عقمها.

وأنا اعتقد أنني وصلت الآن إلي نهاية هذا البحث، وإذا كان ثمة ما يتعين عليّ عمله الآن فهو أن أجمع شتات ما كنت أقوله، وأعيد ترتيبه بطريقة أكثر تركيزًا، وهذا ما أزمع أن أفعله في الخطوة التالية.

15

أعتقد أنني قد قلت الآن كل ما أردت أن أقوله، ولم يعد ثمة داع لأن أضيّع وقتنا معًا في حشد مزيد من النقاط الفرعية، ولكنني أحس بأنني في حاجة إلى أن أعيد ترتيب اقتراحاتي مرة أخري في موجز نهائي يعطي صورة مرضية ومجددة لما حدث منذ البداية.

وقد قلت أنني بدأت هذه الدراسة بأمل حقيقي أن أجد (مقياسًا ثابتًا ومحكمًا) لمشكلة الجمال والقبح داخل بناء الكلمات، وعندما بدأت أفعل ذلك اصطدمت بحقيقة كبيرة لا يمكن تجاهلها، فقد أدركت فجأة ـ عبر وهم لا شك فيه ـ أنني مطالب بأن أجد مقياس في نطاق (علوم البلاغة) من جهة، وفي نطاق (المبادئ الجمالية) من جهة أخرى، وأن ذلك خطأ بالغ الرداءة، لأن (الفن) بناء متكامل داخل أصالته وحدها، دون باقي التفاصيل، (فالكلمات) ـ كما يعاملها علم البلاغة ـ تكتسب قيمة مبالغًا فيها، لكي تصبح عادة رئيسية في النص، وذلك كله

عمل غير دقيق، لأن (الكلمات) تثبت عجزها مباشرة إذا طلب منها الفنان أن تؤدي له مهمة أولية، والمرء يستطيع أن يلمس ذلك بيسر بالغ عبر تاريخ الآداب في معظم اللغات، عندما تجاوزت (الكلمات) مهمتها لكي تحمل الرؤية الشعرية ذاتها، نازفة قواها تحت ذلك في الأدب العربي بصورة متواصلة بين القرن الخامس عشرو وبين بداية هذا القرن(*)، ولم ينتج أدبنا طوال هذه الفترة أثرًا واحدًا يمكن اعتماده داخل نطاقات الخلق الفني رغم غزارة التراث نفسه، والمشكلة، بعد ذلك كله، مشكلة المنهج البلاغي الذي كان يسود هذه الفترة، هذا من ناحية (الكلمات).

ومن ناحية البناء الفني ذاته، فإن الأمر يبدو أكثر إثارة، عندما يتذكر المرء فجأة إن الأعمال الفنية كانت تخضع لقوانين صارمة ذات صبغة جمالية مبالغ فيها، فالنقد كان يهدف لإخضاع الفن لعلم الجمال في حدود كاملة، وكانت مشكلة الجمال والقبح هي قاعدة المحاولة لفهم النص نفسه، ولقد أجبر الفنان على أن يجهد موهبته للجري وراء حد جمالي لا وجود له، وكان ذلك عملاً يستحيل القيام به إلا داخل التضحية بهدف الفن إجمالاً، وإذا كان الشيوعيون قد أفرغوا جهدهم لفتح طريق الأهداف أمام الفنان فإنهم وضعوا أمامه شيئًا آخر أكثر صرامة، وأتموا إعتاق الفن من عبودية الرومانتيكية ليضعوه في خدمة المزارع التعاونية والحرب ضد الدين.

ولم يكن ذلك حلاً مجديًا، فالفن يظل مقيدًا إذا لم يتحرر

(*) يقصد القرن العشرين.

فورًا وبطريقة مجددة من عبودية المبادئ التي يفرضها علم البلاغة من جهة، ثم يتحرر من قيود الأهداف الصالحة أو غير الصالحة فيما يخص البناء الفني من جهة أخرى، لأن (الفن) ليس بناءً لفظيًا أو افتراضات اجتماعية. انه رؤية واسعة النقاط لمركز الإنسان في العالم، ولموقفه تجاه الخطوط الرئيسية والفرعية التي تحيط به، رؤية تهدف إلى مساعدة الإنسان على الفهم.. وعلى التفاعل المثمر مع ظروفه المعقدة.

وهنا تبدو مهمة الكلمات باللغة الضآلة، وتبدو نظرة علوم البلاغة إلى الأدب شيئًا غير عادل من معظم الوجوه، فالمشكلة ليست مشكلة الجمال والقبح في طريقة إحداث الانطباع، بل هي مشكلة (القيمة) في الدرجة الأولى طبقًا لقدرة العمل على إحداث ذلك الانطباع، و(الفن) نفسه ليس لعبة جميلة داخل (الخيال) هدفها خلق الرضا النفسي عند مشاهدة المفرقعات اللفظية مثل الألعاب النارية بل هو نتاج الفكر الهادف إلى إيجاد التعبير المناسب.. بمعنى أن الفنان يبدأ البناء الفني ليعبر عن فكرة ما.. لا ليحدث صورًا جمالية مجردة، واذا كان ذلك قد حدث عبر تاريخ الأدب، فقد قام به فنانون يفتقرون إلى الأصالة، وقد أثبتوا فشلهم فورًا.

ومن المناسب أن أشير إلى أن علم البلاغة نفسه قد نشأ في ظروف تاريخية معينة، كانت عاجزة عن أن تفهم الفن باعتباره (فكرًا)، أو كانت ـ على الأقل ـ مستعدة لأن تصف العمل الفني كله ـ ومرة واحدة ـ بأنه نتاج خيالي يهدف إلى احداث الجمال، وقد فرض ذلك مجموعة من القوانين الصارمة على النقد، فأصبح من المتعين أن يعتبر الناقد وحدات البلاغة

مبادئًا جمالية، وأن يفترض أن الجناس مثلاً لابد أن يكون جميلاً أو قبيحًا ثم يراقب مهمته في النص طبقًا لهذا الأفتراض، ولكن المرء في الواقع لا يستطيع أن يثبت ذلك بصورة مرضية، فالناقد يفترض مبدأ جماليًا في قول المتنبي مثلاً (حسب المنايا أن يكون أمانيا)(*) باعتبار أن حروف كلمتي (أمانيا ومنايا) متشابهة رغم اختلاف جوهرهما، ولكن ذلك مجرد افتراض لحل مشكلة غامضة تخص معنى الجمال نفسه، وهو افتراض لا يمكن إثبات صحته بقدر ما يمكن إثبات عجزه عن إدراك جوهر المشكلة.

فالمتنبي لم يجمع تلك الحروف المتشاهبة لكي يخلق فرقعة الجناس، ولكن تلك الحروف اجتمعت وحدها لكي تعبر عن فكرة سابقة يحملها الشاعر في رأسه ولو أن إحدى الكلمتين اختلفت في حروفها عن الأخرى لما أحدث ذلك أي أثر حقيقي في قيمة تلك الفكرة نفسها باعتبار أن غاية الموت تتمثل في قبوله كأمنية نهائية، (فالجناس) لا يعطي النص قيمته، ولكن الفكرة تفعل ذلك وتخلق الجناس نفسه، و(الفكرة) في الفن ترتبط إرتباطًا محكمًا بالرؤية الشعرية لحدود الطريق إلى الخارج، بمعنى أن الفنان يبدأ في معاناة شاعره للتعبير عن فكرة ما داخل إطار محدود أمامه، وأن الرؤية الشعرية تتلمس طريقها ـ عبر تجارب الفنان وقدراته ـ لإيجاد وسيلة التعبير عن مرحلتين:

(*) صدر البيت (كفى بك داء أن تري الموت شافيًا) وهو مطلع قصيدة مشهورة للمتنبي.

المرحلة الأولى: تتمثل في إيجاد (الصور) المناسبة لخلق الأنطباع المطلوب.

والمرحلة الثانية: تتمثل في (اختيار) اكثر الصور جدوى.

وإلى هنا تظل الرؤية قائمة وحدها، بمعنى أنها لا تتخذ شكلاً معينًا من أشكال الفن الأربعة (الأدب والرسم والرقص والموسيقا) أو (الكلمة والخط والحركة والنغمة)، وتظل حرة، فوارة، متجمدة حتي يقرر الفنان صياغة (صوره) وإعطائها شكلاً وقد قال (فان جورج) يصف هذه المرحلة: (إنها أشبه بلحظة خلق الإنسان نفسه)، فالفنان يحمل رؤياه الشعرية كأنه يحمل (روحًا) يبحث لها عن جسد، وتلك (الروح) هي ما حاولت أن أسميه هنا (صورة الرؤية) ثم أفرغت جهدي لكي أجد حدودي المتكاملة داخل نطاق المكان والحقيقة والأثر:

(فالصورة) رغم تماسكها الطبيعي ورغم تجردها، لا يمكن أن تكون غير قابلة للفهم، باعتبارها فكرة إنسانية، وقد اتجهت لدراستها داخل هذا الحد، وافترضت أنها لابد أن تتحدد داخل ذهن الفنان ـ وعبر تجاربه وموقفه ـ بثلاثة حدود:

المكان: أو مسرح الفكرة ذاتها، الذي لابد أن يحفل بابعاد الضوء والزمن والفراغ لكي يمكن نقله إلى أي ذهن بشري.

ثم الأثر: الذي يحمله النص تمهيدًا لنقله إلينا، والذي لابد أن يكون نتيجة تفاعل حقيقي بين الفنان وبين ظروفه.

ثم الحقيقة: وهي فكرة النص الأصلية وبدايته.

وقيمة العمل الفني تتمثل في قدرته على ربط هذه

الوحدات داخل الرؤية الشعرية ربطًا هدفه (خلق الأنطباع)، وإذا حدث الأرتباط هنا، ارتبك النص كله، وارتبكت الكلمات. لأن الصورة هي قاعدة العمل الفني - ولن يكون من المجدي حينئذ أن تحفل الكلمات بكل شروط البلاغة والموسيقى، فالفن فكر عظيم، واذا كان قد سلك حتى الآن طريقًا معينًا في التعبير عن أفكاره فإن ذلك شئ في طبيعته، لا.. لأن ذلك مهمته بأي حال.

وأنا أعتقد أن (علم البلاغة) يسئ إلى فهم هذه النقطة إساءة خلقت حتى الآن كثيرًا من الأخطاء الكبيرة، ووصفت (الفن) بدل (لعب التسلية) التي ابتكرها الإنسان لقتل الوقت، وأنا آمل أن يكتشف النقد عندنا طريقه الأصلي في يوم ما.

إما بالنسبة لي فقد بدأت هذا الحديث باعتباره عرضًا صغيرًا للطريق الذي أحاول أن أسلكه نحو الخارج، فقد كنت أريد أن أجد منفذًا إلى فهم تجربتين فهمًا واضحًا، وكنت أعرف أنني يجب أن أبحث عن ذلك داخل منهجي في التعامل مع تلك الكلمات، وليس في وسع هذا الحديث أن يكون ذا قيمة حقيقية إلا إذا تم فهمه على هذا الأساس، وباعتباره أنه عرض تجربة فردية غير متكاملة في معظم الظروف، فإنا لا أعتقد أنني كنت قادرًا في يوم من الأيام على الخلاص من مشاعري الفردية التي جعلت القيام بأية دراسة موضوعية عملاً مستحيلاً بالنسبة لي، ولكنني أفرغت جهدي - بقدر ما أستطيع - لكي تظل تلك المشاعر ذات نفع في إمدادي بالقوه لأنها، هذا العمل الصغير، وكنت أتحدث طوال الوقت، وفي ذهني صورة واضحة للدراسات النقدية التي تعرض على

طلابنا في المدارس، فقد كانت ، تلك الدراسات، سببًا رئيسًا في خلق مشاعري غير المتزنة تجاه النقد العربي كله، وإذا كان ثمة ما آمله تجاه هؤلاء الطلاب، فهو أن تتاح لهم الفرصة لكي يتخلصوا من مناهجنا النقدية الضيقة الأفق، ويفتح الطريق آمالهم لفهم النقد باعتبار أنه ثقافة حقيقية غير محدودة، وأصالة في الفهم، وقدرة على التفاعل مع معاناة الفنان نفسه، قبل أن يكون مجموعة من القواعد الصارمة في الجناس الناقص والكامل.

وأنا لا أشك قطّ في أن كثيرًا من هؤلاء الطلاب سوف يبدون مواهبًا ثمينة في هذا الاتجاه، فقد أثبت العقل البشري دائمًا أنه اكثر قدرة على العمل الأصيل الخالي من التقليد والقيود السطحية غير العادلة. ولعله من الأفضل أن نذكر هنا أن تلك المناهج البلاغية تتجه اتجاهًا متعمدًا إلى إلغاء حرية الفرد في تقدير صور الأدب الجمالية، وتفرض عليه مقياسًا واحدًا صارمًا بحجة مساعدته على الفهم، وإن ذلك كله لا يعني سوى إلغاء حرية الفرد نفسه تجاه أكثر ميادين ثقافتنا حاجة إلى الحرية.

فمن أجل انفسكم، أعطوا طلابنا فرصة أفضل، وكفّوا عن مساعدتهم على الفهم، فقد أصبح الأمر مجرد خلق لقالب واحد، مهزوز، وغير قادر على مزاولة الأصالة، ولنذكر الآن أن ليبيا القادمة تُبنى داخل مدارسنا وحدها، وإن الشعوب التي نعتمد منها مناهجنا لم تستطع أن تمضي بعيدًا إلا عن طريق تغيرات رئيسة في تلك المناهج.

ويا أصدقائي...

إن الثقة بالنفس فضيلة، ولكن أعطوا الآخرين فرصة لكي يثقوا بأنفسهم، ولا تحددوا الأشياء على هذا النحو الصارم، فإن ذلك يؤذي عقل الأنسان... أو يلغيه... أو يدفعه إلى التمرد.

ويا أصدقائي، أنتم لستم في حاجة إلى ذلك.

صفحات من الدراسة كما وردت

في الأصل بخط الصادق النيهوم

ولقد قطعت - في مشوارك الطويل
العام السعيد
يا رغوة الحليب والرخام .

والواقع ان الترجمة قد جمعت كلمات الاصل كلها ..
ولكنها سلبته ذلك الشيء الغامض الذي يجعل لا أنا زوجها
كما شرعنا نموت .. ولذا فقد ماتت هنا وحدها .. وببرود ..
.. وانظروا مدى الثياب الاصل .
عن اسبانيا ..
عليه يا صديقتي السلام
فبعد غيابك ..
انا لا اعرف السلام

قطعت في مشوارك الطويل
يا قمري يا ارنبي الجميل
قطعت ألفا عام ..
يا رغوة الحليب والرخام .

فكيف عادت الحياة الى النص هكذا ؟
انا اعرف ان اساتذة الجامعة سيرجعون ذلك الى
الوزن الذي طرأ على النص !!
ولكن يا اصدقائي
متى كان الوزن شعرا ؟
.. ولماذا لا يعيد الحياة الى آلاف النظم
التي كتبت تحت طوال عصور الشعر ؟.. دون
ان يعتبرها أحد - بما في ذلك اساتذة الجامعة - شعرا ..
مضرة .. في الجامعة احيانا
فانا لم أذكر لكم بعد انهم لا يرجعون ذلك في
الى مجموعة كاملة من التفصيلات
التي تم اختراعها في القاهرة .. الموسيقى
الداخلية .. وهموم الفكرة .. الكلمات ذات الظلال .. واشياء اخرى
لا تكاد تحصى ..)
وهذه اشياء جيدة ، ولكنها غير اصلية .. ولم تكن
تلك ذات شيء حقيقية بالنسبة لي عن اوربا ..

أم أن شيئاً آخر غامضاً قد تقدّم بشكل جديد ؟

أنا أقول : ابعدوا «شهرزاد» وضعوا مكانها

أي اسم لا يمكن الظلال الخفية التي خلفها الفن ليلة

وليلة ، ثم دعونا نرى ما الذي استطاعت الكلمات بعدها أن تفعله

حيال التفتيت الفني للصورة ذاتها ؟

ولنحاول مرة أخرى ..

ان الأبيات التالية قد مرّت من

قصيدة رائعة لنزار قباني من تجسد احتياج حقيقة مميزة ..

هي أن الشاعر في تعطشه المذهل لأن يلاحق أبعاد الصورة

قد ذهب بعيداً جداً ، بحيث لم يعد من الميسور فهم ٢١

نزارية الأربعة ٢١ ورقة .. والذي أريد أن أقوله أن الشاعر

ما كان ليبلغها بعيداً هكذا لو أنه وجد في الكلمات وحدها — دون الظلال —

حلاً لمشكلته ..

ولنقرأ ما يتحدث نزار :

هذي بحار كنا أحبها

لا لم يعد اليوم يا سفنا

معنا الرياح تقول لا أشرعتي

خبي الذي الزمن واحتضني

خجل اذا لم تروس صاريتي

في مرفأيه باهر الزمن ..

واعتقد انه سيكون من الصعب أن يفهم أحد أن نزار

يريد تصوير عظمة عين صديقته

حتى ذهب بعيداً جداً في محبته منها لمحال لكلماتنا ..

.. وغادرت

الكلمات في رحلة صامتة ، حتى أن المرء ليظلم أبيات

الشعر الدولي هي أن نمضي الى خارج الوضوح بقدر

الامكان ..

ولكن الأمر ليس كذلك ..

وأنا لا أشك قط في أن الشاعر قد مارس أنواعاً

كثيرة من المعاناة لكي يرسم هذه الصور بالطريقة التي يحبها ..

وما كان ليفعل ذلك .. لولا أن الكلمات وحدها كانت قادرة على

انجازه ..

ولنعد الى أبعاد الصورة الشعرية ..

~~~~ رجل ما يقف امام فتاة ما وينظر في عينيها
الخضراوين.. الرجل يحمل تاريخا معقدا.. والفتاة تحمل تاريخا
معقدا آخر.. وكلاهما لا يزال في العجز على وجه الضبط..
~~~~ وهما منفصلان تماما في جميع الجزئيات، وليس ثمة أي واحد
في ~~~~ اتحادهما.. ومع ذلك فانهما معا مشتبكان في المدار
نفسه ~~~~، ويمارسان شعورا غامضا بالانتماء الى اصل/طرح واحد.
في الذي تستطيع الكلمات ان تصفه حيال (صدا) التشابه ~~~~
في ٢٠ بيت و٢٠ بيت اخرى من تناقض الحياة المعقدة..
ان اختصر ما قاله نزار لا يتجاوز حد ثلاث كلمات:
انا لم اعرف ان عينيك خضراوين الى هذا الحد..
ولكن ما دام الامر كذلك، فدعني اواصل النظر الى عينيك
(والبيت الثالث لا يحكم تفسيره) وهذا دليل آخر
يوجد عند عجز الكلمة وحدها عن القيام بمهمة التعبير..
فهل يمكنني الآن ان اقول انه قد بات من الواضح اننا
محتاجون لشيء آخر غير الكلمات كي نعبر تعبيرا صحيحا عن
مشاعرنا المعقدة؟
انا ما زلت أحس بأنني في حاجة الى مثال آخر..
والواقع انني احاول ايجاد زاوية جديدة انظر منها
الى المشكلة بطريقة اكثر وضوحا.. وانا ادعوكم لقراءة هذه
الترجمة..

From Asia	من آسيا..
Peace be to you sweetheart (friend)	لكم عليه السلام
Then I know no peace	فانا لم اعرف السلام
Apart from your eyes	بعيدا عن عينيك
I covered a thousand years	ولقد قطعت
in my long staying	الف من السنين
~~you ~~~~ of ~~~~ and marble~~	في ~~~~
	مارغوه الحليب والرخام..

والنص تكتب بلغتنا، فلنحاول ان نعيده الى ~~~~

من آسيا..
عليك السلام يا حبيبتي (صديقتي)
فانا لم اعرف السلام
[illegible]

الكلمــة والصــورة

لحظة يا أصدقائي . .

فأنا ملزم هنا بأن أظهر مدى عجز كلماتنا وحدها عن أن تقول شيئاً نافعاً وإنها ملقاة على الورق ، بلهـاء ، سوداء الأنوف مقززة مثل القملات ، لا تستطيع أن تقول شيئاً واحداً حتى تتدخل الموهبة لإنقاذها ، وأنا أعرف أن هذا كلام كبير ، ولكن انظروا هذا المثال :

الصوفي يحمل متاعبه إلى جزيرة صغيرة في المحيط اسمها مكادي ، وتصادفه زنجية من بنات الجزيرة . .

فتاة مخلوقة بطريقة متقنة تحمل في جسدها الأبنوسي ملايين هائلة من الظلال التي لا يمكن تحديدها قط ، بينما يثير عقدها المصنوع من ودعات البحر ملايين أخرى من الظلال الأكثر تعقيداً ، وإذ يبدأ الشاعر في البحث عن كلمات مجدية ليشرح مشاعره يكتشف في لحظة واحدة أن ذلك مستحيل فليس ثمة كلمات تستطيع أن تنقل إلى الخارج تلك اللفائف من المشاعر المعقدة . . وفجأة يجد الشاعر طريقه فيهتف مخاطباً مكادي :

(أنا جئت :

أفتش عن شهرزاد برونزية

طوقتها كنوز البحار)

ولا شك أن ذلك قد أعطى الصورة جميع أبعادها ، ولكن هل قامت الكلمات بذلك وحدها ، أم أن شيئاً آخر غامضاً قد تقدم بحل جديد؟

أنا أقول : أبعدوا شهرزاد وضعوا مكانها أي اسم لا يملك الظلال التاريخية الغنية التي خلفتها ألف ليلة وليلة ، ثم دعونا نرى ما الذي استطاعت الكلمات وحدها أن تفعله حيال التعقيد الفني للصور ذاتها؟؟

مكتبة النيهوم

سلسلة الدراسات:(3)

الصادق النيهوم كان كاتباً غير عادي، وقد أثارت كتاباته، طيلة حياته، - وربما ما تزال في تقديرنا - أصداء ستتردد لفترة طويلة. وإحساساً بقيمة هذا الكاتب وعطائه الغزير. بادرت (دار تالة) إلى تجميع نتاج النيهوم المتناثر في عديد الصحف والدوريات، سواء في ليبيا أو خارجها. مما لم يسبق إصداره، بعد الاتفاق مع ورثته، ونشره في سلاسل تحوي أعماله كافة ورأت أن تطلق عليها اسم (مكتبة النيهوم).

التوزيع الحصري خارج الجماهيرية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى
ص.ب. 113/5752 ر.ب. 2070 1103 ـ بيروت ـ لبنان
Email: arabdiffusion@hotmail.com